В. В. Абашев

Русская литература Урала

Проблемы геопоэтики

DirectMEDIA

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Учебное пособие предназначено для студентов, обучающихся по направлению «Филология» и изучающих проблемы региональной уральской литературы и культуры в рамках учебной дисциплины «Региональная литература и культура» общепрофессионального цикла. В учебном пособии литература рассматривается в ее взаимодействии с географическим пространством. Соответственно рассматриваются история формирования и механизмы локальных текстов – уральского и пермского, изучается роль геопоэтических образов в становлении территориальной идентичности, проблемы прагматики литературного текста. В пособии анализируется проза Д.Н. Мамина-Сибиряка, А.В. Иванова, путевые заметки П.И. Мельникова-Печерского, П.А. Небольсина и А.И. Герцена, творчество современных пермских поэтов. Учебное пособие подготовлено в рамках гранта РГНФ № 12-14-59006. «Идеология и символика региональной идентичности в художественном творчестве и гуманитарной практике Алексея Иванова».

- В. В. Абашев
  - Введение
  - Геопоэтический подход к изучению истории литературы Урала
  - Формирование основ геопоэтики Урала в прозе Д. Н. Мамина-Сибиряка
  - Поэзия уральского пространства в прозе Алексея Иванова14
  - Пермь в топике русской культуры
  - Пермский миф в поэзии Виталия Кальпиди
  - Память города и гуманитарные практики
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11

- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33

В. В. Абашев
Русская литература Урала. Проблемы геопоэтики. Учебное пособие

Введение

История и жизнь человека не только протекают во времени, но и *размещаются* в пространстве, что неизбежно предполагает вопрос о *месте* жизни – стране, крае, городе: что это такое и каков смысл моей жизни здесь? Человек не выносит смысловой и ценностной пустоты места, где он живет, ему насущно необходимо его осмыслить и ценностно упорядочить, вписав тем самым в свой мир.

Этот – экзистенциальный по существу – аспект отношений человека к месту его жизни был одним из самых существенных для нас импульсов к изучению *уральского и пермского* текста. И вопросы о том, что такое Урал и Пермь, стали главными вопросами этого не вполне традиционного в жанрово-стилистическом отношении учебного пособия. В его основу положены работы, написанные в основной своей части в конце 1990-х – 2000-е гг. Их объединяет проблема взаимодействия пространства и культуры, подлинная насущность которой не вызывает сомнений. Современные шумные дискуссии об имидже и брендах территорий – лишь поверхностное выражение глубинной потребности национального, исторического и, соответственно, территориального самоопределения.

Предмет пособия – Урал и Пермь.

Но речь далее пойдет не о географии или истории региона и города, а об Урале и Перми как месте жизни человека и феномене русской культуры: своего рода текстах в ряду других им подобных синтетических текстов об исторически памятных и ставших символическими местах России – *петербургского, московского, сибирского, провинциального*. Уральский и пермский тексты русской культуры – вот тема пособия. Иначе говоря, мы будем размышлять не столько о Перми, физически существующем городе и земле, а об их тени или следе в культурной памяти – *‘Перми’*, структурно-семантическом образовании, одном из топосов русской культуры, семантической матрице, осмысливающей и город, и землю.

В основе так поставленной задачи лежит представление о творческой, конструирующей реальность энергии культуры. Ведь осваивая место, избранное для жизни, человек не только преобразует его утилитарно. Исходя из духа и норм своего языка и культуры, он организует новое место символически и тем самым, вырывая его из немого доселе ландшафта, приобщает к порядку культуры. Культура не нейтральна к физическому пространству, она его идеально переустраивает и

трансформирует, сообщает ему структуру и смысл.

В результате рождается новая реальность места. Трудность восприятия этой реальности в том, что символическая структура места сливается с природной до неразличимости, выступая для человека в его живом опыте как некая изначальная данность места. Впрочем, есть в русской культуре место, где опыт по взаимодействию природного ландшафта и творческого воображения был проведен с почти лабораторной чистотой, и результаты его поразительно наглядны и убедительны. Это Коктебель. В начале века Коктебель был никому неведомой глухой деревушкой. Сегодня, благодаря жизни в этом уголке Максимилиана Волошина и его стихам, Коктебель превратился в один из самых памятных символов русской поэзии, и в этом качестве он известен всем. Творческое воображение русского поэта преобразило крымский ландшафт буквально: оно *лепило и ваяло* его по образу и подобию символических форм культуры.

> С тех пор, как отроком у молчаливых,
> Торжественно-пустынных берегов
> Очнулся я – душа моя разъялась,
> И мысль росла, *лепилась и ваялась*
> *По складкам гор, по выгибам холмов.*
> <…>
> Моей мечтой с тех пор напоены
> Предгорий героические сны
> И Коктебеля каменная грива;
> Его полынь хмельна моей тоской,
> Мой стих поет в волнах его прилива,
> И *на скале,* замкнувшей зыбь залива,
> *Судьбой и ветрами изваян профиль мой* [Волошин 1990: 49].

Слова о том, что мысль поэта *лепила и ваяла* холмы и горы Коктебеля, – не только красивая метафора, но и точное определение существа взаимодействия культуры и ландшафта. Когда-то Волошин увидел очертания своего профиля в абрисе скал Карадага и запечатлел наблюдение в строке стиха. Сегодня этот профиль видят все, он стал *реальной* и поэтому для всех *различимой* формой ландшафта. И более того – энергия творческого воображения Волошина, открывшего процесс символизации Коктебеля, действует и сегодня. Процесс формотворчества продолжается по заданной поэтом программе. В очертаниях Карадага, подчиняясь логике восприятия Волошина, сегодняшние посетители Коктебеля *различают* все новые

многозначительные формы.

Случай с Коктебелем по концентрации культурной символики на столь малом участке пространства почти уникален. Тем не менее он отражает общую закономерность взаимодействия человека и места его жизни. В подходе к этой проблеме мы разделяем принципиальную установку американского искусствоведа и культуролога Саймона Шамы, посвятившего обширное исследование «Ландшафт и память» развитию символики ландшафтных форм в истории культуры. Парадоксально формулируя основную мысль, Шама заявил, что «ландшафты – это скорее явления культуры, чем природы. Модели нашего воображения проецируются на лес, и воду, и камень <…> [и] как только какая-либо идея ландшафта, миф или образ воплотится в месте сем, они сразу становятся способом конструирования новых категорий, создания метафор более реальных, чем их референты, и превращающихся в часть пейзажа»[1][Shama 1996: 61]. Мысль о конструктивной силе творческого воображения, вносящего свои символические структуры в реальность, – одна из ведущих в нашем исследовании об Урале и Перми как феноменах русской культуры.

Базовым инструментом нашего исследования является понятие текста – одно из ключевых понятий в науках гуманитарного цикла, давно вышедшее за рамки специально литературоведческой и лингвистической интерпретации и приобретшее статус культурологического.

Для развития современной науки в целом характерно укрупнение объектов изучения. Стремление перейти от наблюдения и описания отдельных феноменов к анализу целостных, развивающихся и внутренне динамичных, подвижных систем все более проникает во все сферы научного знания. Эта тенденция характерна и для развития гуманитарных наук: они вырабатывают новые интегральные представления и понятия. Одним из таких интегральных понятий стало *культурологическое понятие текста* как гибкой в своих границах, иерархизированной, но подвижно структурирующейся системе значащих элементов, охватывающей диапазон от единичного высказывания до многоэлементных и гетерогенных символических образований.

Современное операционально гибкое представление о тексте стало результатом длительного развития этого понятия в отечественной филологии – от жесткого статического понимания текста в начале 1960-х до мягких функциональных определений 1990-х годов. Траекторию этого развития нетрудно проследить по разновременным работам тартуско-московской семиотической

школы, которой, в сущности, и обязаны понятием текста отечественные гуманитарные науки.

Это направление начинало с жесткого понятия текста. Текст, как его определял А. М. Пятигорский, должен удовлетворять по меньшей мере трем условиям: «Во-первых, текстом будет считаться только сообщение, которое пространственно (т. е. оптически, акустически или каким-либо иным образом) зафиксировано. Во-вторых, текстом будет считаться только такое сообщение, пространственная фиксация которого была не случайным явлением, а необходимым средством сознательной передачи этого сообщения его автором или другими лицами. В-третьих, предполагается, что текст понятен, т. е. не нуждается в дешифровке, не содержит мешающих его пониманию лингвистических трудностей» [Пятигорский 1962: 145]. Очевидно, что такое определение текста приложимо почти исключительно к жестко структурированным, завершенным и материально зафиксированным вербальным текстам. В дальнейшем это понятие сильно эволюционировало, особенно когда было перенесено из области лингвистики в сферу семиотически понятой культуры. Расширение и изменение содержания понятия текста отчетливо прослеживается в работах Ю. М. Лотмана. В серии своих последних трудов, объединенных в книге «Культура и взрыв», Лотман выдвинул стадиально новое, с учетом постструктуралистской парадигмы, понимание текста.

Отталкиваясь от представления «об отдельном, изолированном, стабильном самодовлеющем тексте», характерном для структура-лизма 1960-х годов, Ю. М. Лотман предложил мыслить текст «не как некоторый стабильный предмет, имеющий постоянные признаки, а в качестве функции: как текст может выступать и отдельное произведение, и его часть, и композиционная группа, жанр, в конечном итоге – литература в целом». При этом, подчеркивал Ю. М. Лотман, дело совсем не в том, что в понятие текста вводится количественная «возможность расширения». Принципиальное отличие нового понимания текста состоит в том, что в его понятие «вводится презумпция создателя и аудитории <…> Современная точка зрения опирается на представление о тексте как пересечении точек зрения создателя текста и аудитории. Третьим компонентом является наличие определенных структурных признаков, воспринимаемых как сигналы текста. Пересечение этих трех элементов создает оптимальные условия для восприятия объекта в качестве текста. Однако резкая выраженность некоторых из этих элементов может сопровождаться редукцией других» [Лотман 1992: 178, 179].

Такое понимание текста, как видим, в значительной степени

расширило сферу его применения для описания семиотической деятельности человека и ее результатов. Поэтому последовательным логическим звеном в развитии понятия текстуальности у Ю. М. Лотмана стала его концепция *семиосферы*. Термин был образован по аналогии с *ноосферой* В. И. Вернадского. Семиосфера, по Ю. М. Лотману, – это «синхронное семиотическое пространство, заполняющее границы культуры и являющееся условием работы отдельных семиотических структур и, одновременно, их порождением» [Лотман 1996: 4]. Понятно, что в рамках концепции семиосферы понятие текстуальности уже не ограничивается областью литературы и даже культуры в ее узком понимании. Оно охватывает предельно широкую сферу результатов информационно-творческого взаимодействия человека и действительности, его повседневного поведения. В частности, признак таким образом понятой текстуальности вполне корректно определяет *место жизни* человека в его семиотической проекции, через которую *место* входит в семиосферу национальной культуры как один из ее топосов.

С другой стороны, выдвинутое Ю. М. Лотманом понятие презумпции текстуальности как конститутивное для понимания самого текста повлияло и на трактовку таких его фундаментальных свойств, как *связность* и *цельность*. Этот шаг вслед за поздними работами Ю. М. Лотмана сделал Б. М. Гаспаров. Прежде всего, он развил само понятие презумпции текстуальности в отношении нашей речевой деятельности: «Важным аспектом нашего отношения к высказыванию является тот простой факт, что мы сознаем его как «текст», то есть единый феномен, данный нам в своей целости. «Текст» всегда имеет для нас внешние границы, оказывается заключенным в «рамку» – все равно, присутствует ли такая рамка в самом высказывании с физической очевидностью <…> либо примысливается говорящим субъектом по отношению к определенному отрезку языкового опыта, так что этот отрезок оказывается для него выделенным в качестве целостного текста-сообщения» [Гаспаров 1996: 324]. В такой «готовности, даже потребности» нашего сознания «представить себе нечто, осознаваемое нами как высказывание, в качестве непосредственного и целиком обозримого феномена» и заключается *презумпция текстуальности*. Но самое важное в том, какое следствие выводит Б. М. Гаспаров из признания презумпции текстуальности как конструктивного фактора текста: «Действие презумпции текстуальности состоит в том, что, осознав некий текст как целое, мы тем самым ищем его понимания как целого. Это «целое» может быть сколь угодно сложным и многосоставным; поиск

«целостности» отнюдь не следует понимать в том смысле, что мы ищем абсолютной интеграции всех компонентов текста в какое-то единое и последовательное смысловое построение. Идея целостности, вырастающая на основе презумпции текстуальности, проявляется лишь в том, что, какими бы разнообразными и разнородными ни были смыслы, возникающие в нашей мысли, они осознаются нами как смыслы, совместно относящиеся к данному тексту, а значит – при всей разноречивости – имеющие какое-то отношение друг к другу в рамках этого текста» [Гаспаров 1996: 324].

Предложенный Б. М. Гаспаровым подход к понятию текста представляется нам не только эвристически более богатым и перспективным, но и точным по существу. Вернее, по-новому точным. С точки зрения позитивистского сознания такое понятие нетрудно упрекнуть в зыбкости, неопределенности и субъективизме. На наш взгляд, оно, напротив, глубоко соответствует общей тенденции современного понимания того, что граница между «я» и «миром» вовсе не такая жесткая, как это представлялось, что активность и подвижность нашего сознания есть фактор самой реальности, а не всецело субъективное свойство. Б. М. Гаспаров ввел в структуру понятия текста позицию наблюдателя (носителя презумпции текстуальности), воспринимающего семиотический объект. Этот решительный поворот (намеченный Ю. М. Лотманом) не субъективировал понятие в смысле его произвольности, а, напротив, сделал его более адекватным изучаемому объекту – континуально организованной и подвижно (в частности, в зависимости от точки зрения наблюдателя) структурирующейся семиотической среды, в которую погружен человек.

Стоит заметить, что аналогичное движение к признанию текстового статуса и попыткам описания обширных и подвижных текстовых единств мы наблюдаем не только у культурологов, но и в современной лингвистике, долгое время придерживавшей-ся более жесткого и статичного понимания текста. Например, уральские лингвисты Н. А. Купина и Г. В. Битенская, рассматривая текст как единицу культуры и учитывая его двойственную природу («текст хранит культурную информацию и входит в культуру в качестве самостоятельной единицы» [Купина, Битенская 1994: 215]), пришли к мысли о необходимости выделения «особого культурно-системного речевого образования» – сверхтекста. Исследователи определяют сверхтекст следующим образом: это «совокупность высказываний, текстов, ограниченная темпорально и локально, объединенная содержательно и ситуативно, характеризующаяся цельной модальной установкой,

достаточно определенными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормального / анормального» [Купина, Битенская 1994: 215].

Принимая предложенное определение текста, мы получаем в руки технологичный инструмент анализа результатов символической деятельности человека по адаптации места жизни к порядку культуры. Историческая жизнь места (локуса) сопровождается непрерывным процессом символизации, результаты которой закрепляются в фольклоре, топонимике, исторических повествованиях, в широком многообразии речевых жанров, повествующих об этом месте, и, наконец, в художественной литературе.

В стихийном и непрерывном процессе символической репрезентации места формируется более или менее стабильная сетка семантических констант. Они становятся доминирующими категориями описания места и начинают, по существу, программировать этот процесс в качестве своего рода матрицы новых репрезентаций. Таким образом формируется *локальный* текст культуры, определяющий наше восприятие и видение места, отношение к нему. От «Слова о житии отца нашего Стефана, бывшего в Перми епископом» Епифания Премудрого до стихов современных пермских поэтов формировался *пермский* текст русской культуры.

В идеале для того, чтобы наиболее полно выявить и описать уральский или пермский тексты, следовало бы проанализировать весь объем их текстовых отражений во всем многообразии речевых жанров. В рамках предпринятого исследования это физически сделать невозможно. Тем не менее мы стремились к тому, чтобы учесть как можно более разнообразные тексты о Перми. Поэтому материалом исследования в нашей работе становятся тексты культуры (преимущественно вербальные, частично – визуальные) самого разного уровня и статуса: это произведения русской литературы от Епифания Премудрого до пермских поэтов 1980-х годов, исторические сочинения XVIII – начала XIX века от М. В. Ломоносова до Н. М. Карамзина, эпистолярная и документальная очерковая проза XIX века от П. И. Мельникова-Печерского до Д. Н. Мамина-Сибиряка, газетные статьи и заметки, записи городского фольклора и устных рассказов представителей местной творческой интеллигенции, общественных деятелей и пермских старожилов.

Приведенный перечень отражает наш принципиальный подход к выбору текстов для анализа. В историко-литературных исследованиях (и это резко отличает их от лингвистики, фольклористики и медиевистики) до самого последнего времени

господствовал избирательный, ценностно-иерархический подход к материалу. Из сферы исследований априорно исключались те пласты литературного наследия и аспекты литературной жизни, которые признавались (в сущности, предвзято) заведомо лишенными эстетической, художественной ценности, а следовательно, не представляющими ценности для науки. Такой ценностный критерий к отбору текстов, поскольку речь идет об исследовании, нами категорически не разделяется. Здесь нет «низких» форм и жанров. Каждый жанр выражает человека, его способы отношения с миром: газетная фразеология, безыскусный устный рассказ, анекдот, топоним порой могут сказать о человеке и обществе более выразительно и глубоко, чем стихотворение или рассказ.

И все же главным предметом в нашем историко-литературном по преимуществу пособии будет художественная литература. Это естественно и в отношении локального текста. Только в художественной литературе локальные тексты достигают той высокой степени осмысленности и завершенности, которая вводит их в культуру. Только в значительных художественных произведениях город и местность могут обрести собственный голос и, самое главное, проявить свое существование для общего культурного сознания. Настоящие авторы Петербурга, который мы знаем, – А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, А. А. Блок, А. Белый, А. А. Ахматова. Только в их поэмах, стихах и романах Петербург заговорил и осознал себя.

Литературная судьба Урала и Перми гораздо скромней, уральский и пермский тексты не так развиты и уж тем более не так полно *явлены* в русской культуре, как петербургский. Но своя литературная история есть и у них. Для изучения уральского и пермского текстов дают материал путевые записки XIX в., творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка, П. П. Бажова, В. В. Каменского, Б. Л. Пастернака, современных уральских поэтов и прозаиков, в особенности Алексея Иванова, в романах и эссеистике которого уральский текст достигает уровня высокой рефлексии, осознает себя.

То, что объектом филологической работы становится, по существу, территория – регион и город, тоже не совсем привычно. Мы ступаем на территорию, где пересекаются интересы самых разных научных дисциплин. Город как феномен культуры и социальной жизни вызывает все возрастающий интерес. Здесь встречаются интересы истории, антропологии, социологии, политологии и географии. В рамках географии, например, резко возрос интерес к культурологической проблематике [Лавренова 1998]. Однако у филологии в изучении города есть своя, далеко

не второстепенная задача. Филологические науки, как нам кажется, могут внести в изучение таких сложных социокультурных объектов, как город, особый и, возможно, генерализующий вклад. Прежде всего потому, что все процессы, сопровождающие жизнь города (экономические, природные, социальные), приводят к знаковым отложениям в языке и зачастую только по следам в языке становятся доступными для наблюдения. Поэтому понятие локального текста, понимание города (и территории) как текста в определенной степени резюмирует жизнь человека в месте его жизни.

Сегодня изучение *локальных текстов* русской культуры превращается в быстро развивающееся направление в филологии. Уже классическими стали работы Ю. М. Лотмана и В. Н. Топорова по исследованию петербургского текста. В русле формирующегося вслед за ними направления выполнен ряд конкретных работ по изучению семантики и структуры отдельных исторических местностей России. Одним из первых шагов в этом направлении стало исследование А. Н. Давыдова семантики городской среды Архангельска [Давыдов 1988], И. А. Разумова предложила описание литературно-фольклорного образа Петрозаводска [Разумова 2000], Е. В. Милюкова – Челябинска [Милюкова 2000], А. А. Литягин и А. В. Тарабукина – Старой Руссы [Литягин, Тарабукина 2000]. Реализована программа исследований московского текста, в рамках которой уже выполнен целый ряд исследований [«Московский текст» 1997; Москва и «московский текст» 1998]. Предложено описание крымского текста русской культуры [Люсый 2003].

Другое ключевое понятие, которое используется в пособии, менее строгое, чем понятие локального текста, – *геопоэтика*. Оно вошло в оборот лишь в середине 1990-х годов и пока не получило какой-либо общепринятой интерпретации. Тем не менее эвристический потенциал понятия-образа «геопоэтика» интуитивно кажется многообещающим. В ряде очерков пособия мы рассмотрим это понятие. Предварительно можно сказать, что если понятие текста фиксирует прежде всего структуру творчески преображенного пространства, то геопоэтика обращает нас к его образно-символической фактуре. Это понятие мы более подробно рассмотрим в дальнейшем.

Завершая введение, хотелось бы особо подчеркнуть, что изучение локальных текстов и геопоэтических образов территорий имеет серьезный практический аспект и приложение. Могущие показаться отвлеченными и чисто спекулятивными филологическими штудиями подобные исследования имеют непосредственное отношение к жизни человека, выявляя важный

аспект его жизненного мира.

Локальный текст оказывается живой и действенной инстанцией, организующей отношения человека и среды его обитания. Его символические ресурсы включаются в процесс самоидентификации. Поэтому осознанное отношение к месту собственной жизни становится актуальной задачей духовного творчества. Особенно в современной России, пережившей крах символических структур советского геопространства. Поэтому в пособии уделено внимание прагматическим аспектам исследования пространства. В частности, отдельный очерк посвящен практике городских экскурсий как методу, углубляющему чувство территориальной идентичности.

Список литературы

Волошин М. Коктебельские берега. Симферополь, 1990.

Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996.

Давыдов А. Н. Архангельск: семантика городской среды в свете этнографии международного морского порта // Культура русского севера. Л., 1988. С. 86-99.

Купина Н. А., Битенская Г. В. Сверхтекст и его разновидности // Человек. Текст. Культура. Екатеринбург, 1994.

Лавренова О. А. Географическое пространство в русской поэзии XVIII – начала XX века. Геокультурный аспект. М., 1998.

Литягин А. А., Тарабукина А. В. К вопросу о центре России (топографические представления жителей Старой Руссы) // Русская провинция: миф – текст – реальность. М. – СПб., 2000. С. 334-346.

Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992.

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. М., 1996.

Люсый А. П. Крымский текст в русской литературе. СПб., 2003.

Милюкова Е. В. Челябинск: окно в Азию или край обратной перспективы // Русская провинция: миф – текст – реальность. М. – СПб., 2000. С.347-361.

Пятигорский А. М. Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М., 1962.

Разумова И. А. «…Как близко от Петербурга, но как далеко» (Петрозаводск в литературных и устных текстах XIX-XX вв.) // Русская провинция: миф – текст – реальность. М. – СПб., 2000. С. 324-334.

«Московский текст» русской культуры *(статьи Плюхановой М. Б., Погосян Е. А., Рогова К. Ю., Николаева Т. М., Шварцбанд С., Цивьян Т. В., Спивак М. Л., Бурина С. и др.)* // Лотмановский сборник – 2. М., 1997. С. 483-804.

Москва и «московский текст русской культуры: Сборник статей. М., 1998.

Shama S. Landscape and Memory. New York, 1996.

Геопоэтический подход к изучению истории литературы Урала

В 2009 году финалистом литературной премии «Большая книга» и безусловным фаворитом голосования читателей стал путешественник и эссеист Андрей Балдин с книгой «Протяжение точки». Это событие литературной жизни можно считать симптоматичным, если принять во внимание, что читателей и литературных критиков захватил не роман, не биография знаменитого человека, а сборник казалось бы специальных по теме и весьма непростых для восприятия эссе. Дело в предмете размышлений. Андрей Балдин думает о российском пространстве. Перечитывая Пушкина и Карамзина, Толстого и Чехова, он исследует, как соотносятся образы пространства, созданные литературой, и география России: «реальная, географическая и «бумажная» литературная карты» [Балдин 2009: 235].

Книга Андрея Балдина о конфликтах ментальной и физической географии России ответила какому-то общему вектору в развитии нашего сознания. Этот вектор наглядно сказывается, например, в резком повышении семантической активности самого слова *пространство*. Оно стало повсеместным. Мы описываем им области, лишенные физических измерений, говорим о пространстве духовном, информационном, виртуальном, культурном, экономическом. Складывается впечатление, что в координатной сетке наших восприятий ось пространства начинает если не доминировать, то, по крайней мере, соперничать с осью времени, география с историей.

Этот сдвиг восприятий сказывается и на изучении литературы и, шире, культуры в повышенном внимании к пространственным аспектам ее развития и функционирования. Утверждается понимание, что культура не только развивается во времени, но и размещается в пространстве, взаимодействует с ним, определяя формы его восприятия. И речь в таком случае идет о пространстве не в метафорическом, а в самом буквальном смысле слова – о пространстве географическом, в котором живет, распространяется и которое осваивает национальная культура. Представляется, что понятие *геопоэтика* может послужить одним из инструментов, а может быть, и одной из стратегий в работе по осмыслению истории региональных отделов русской литературы, в частности уральского.

Слово «геопоэтика» вошло в оборот с середины 1990-х годов

во многом благодаря поэту Игорю Сиду, организатору «Крымского клуба» и устроителю первой конференции по геопоэтике в 1996 году. Слово прижилось, и во многом потому, что прозвучало оно, по удачному выражению Андрея Битова, «как бы заранее убедительно», поскольку точно попало в «какое-то больное место, в нерв наступающей эпохи» [Битов 1996: 12]. Иначе говоря, слово «геопоэтика» ответило уже созревшему ожиданию новых смыслов и аспектов именно от пространственного взгляда на мир.

Есть, по крайней мере, два понимания, что такое геопоэтика.

Для живущего во Франции шотландского поэта и эссеиста Кеннета Уайта (Kenneth White) и украинского писателя Юрия Андруховича геопоэтика – это универсальный культурный проект или творческая стратегия, в основе своей имеющая антиурбанистический и антитоталитарный, антиутилитарный и антиглобалистский импульс. То есть геопоэтика – это возвращение к целостному поэтическому восприятию и переживанию мира.

Для филологов геопоэтика – это, естественно, специфический раздел поэтики, имеющий своим предметом как образы географического пространства в индивидуальном творчестве, так и локальные тексты (или сверхтексты), формирующиеся в национальной культуре как результат освоения отдельных мест, регионов географического пространства и концептуализации их образов. Так, в русской культуре есть геопоэтические образытексты Петербурга и Москвы, Крыма, Кавказа, Сибири, Урала, Поморья и т. п.[2]

По существу, и то и другое значения связаны, как поле действия и рефлексии в одной реальности – реальности символических форм[3]. Кратко говоря, геопоэтика – это и есть та исторически сложившаяся в дискурсивных практиках (и не в последнюю очередь благодаря литературе) символическая форма, в которой мы застаем объемлющую нас географию.

Хотелось бы особенно подчеркнуть, что, говоря о геопоэтике, мы имеем дело не только с некоей научной абстракцией, просто инструментом понимания, а с живой реальностью жизненного опыта. Геопоэтика вводит нас в сферу чувственных, глубоко эмоциональных и пристрастных отношений человека с пространством.

Есть род писателей-топофилов с особенно обостренным чувством пространства и места, таких как Гоголь, Белый, Пастернак, Бродский. Но в какой-то менее концентрированной степени все мы топофилы или топофобы, у нас есть личные отношения с пространствами и местами. Поэтому, апеллируя к

опыту писателей, мы имеем дело все же с общей культурно-антропологической проблемой отношений человека и пространства. Только у писателей-топофилов существо этих отношений открывается ярко и концентрированно, как, например, у Гоголя и Пастернака. Вникая в суть этих отношений, интересно поставить в диалогическое отношение фрагменты текстов как раз этих писателей.

Возьмем, с одной стороны, хрестоматийный пассаж о русском пространстве из поэмы Гоголя.

> Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают, и стремятся в душу, и вьются около моего сердца? Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!.. [Гоголь 1952: 80]

Пространство воспринимается Гоголем не статически – как пустая среда или отделенный, дистанцированный объект созерцания, картина, а как органически живая и грозная стихия, объемлющая автора. Контакт с пространством переживается как эмоционально напряженная и эротически окрашенная встреча с иным, *не-Я*, с непостижимым *Другим*, как взаимодействие и взаимопроникновение их, как напряженные поиски понимания. Человек вглядывается в пространство, и пространство вглядывается в человека.

Такое динамическое восприятие пространства, реализованное

в слове, предвосхищает его видение в литературе XX века. Почти как ответ на гоголевское вопрошание: «Чего же ты хочешь от меня?» – прочитываются строки Бориса Пастернака в поэтическом фрагменте «Двадцать строф с предисловием», связанном с романом «Спекторский».

Графленая в линейку десть!
Вглядись в ту сторону, откуда
Нахлынуло все то, что есть,
Что я когда-нибудь забуду.

Отрапортуй на том смотру.
Ударь хлопушкою округи.
Будь точно роща на юру,
Ревущая под ртищем вьюги.

Как разом выросшая рысь,
Всмотрись во все, что спит в тумане,
А если рысь слаба вниманьем,
То пристальней еще всмотрись.

Одна оглядчивость пространства
Хотела от меня поэм.
Одна она ко мне пристрастна,
Я только ей не надоем.

Когда, снуя на задних лапах,
Храпел и шерсть ерошил снег,
Я вместе с далью падал на пол
И с нею ввязывался в грех.

По барабанной перепонке
Несущихся, как ты, стихов
Суди, имею ль я ребенка,
Равнина, от твоих пахов? [Пастернак 2003: 1, 232)]

В избранных нами фрагментах произведений так далеко – и исторически, и психологически – отстоящих друг от друга писателей мы находим выражение единого опыта. Отношения человека и обступающего его пространства описываются в форме встречи, взаимного вглядывания и томящего ожидания. Но что ожидает от человека пространство? На этот вопрос отвечает Пастернак[4]. С новой откровенностью поэта XX века Пастернак обнажает ту основу отношений человека и места, которая

присутствует, но имплицитно у Гоголя. Эти отношения чувственны и эротичны. Едва ли, хотя бы в глухих подсознательных истоках этих строк, не отозвались здесь у Пастернака архаические представления об отношениях человека с землей, материнским ландшафтом.

Заметим, что такое – чувственно-телесное – переживание пространства не является исключительно индивидуальным качеством творческого воображения Гоголя или Пастернака. Для каждого человека отношения с пространством сопряжены с сильными телесными переживаниями удовольствия или страдания, радости или страха. Они сначала соматичны, а уж потом семантичны.

Важно подчеркнуть, что отношения человека и обступающего его пространства у обоих авторов описываются в форме встречи, взаимного вглядывания и томящего ожидания. Зов пространства пробуждает желание понять и ответить (по-пушкински: «я понять тебя хочу, темный твой язык учу…»). Что ожидает от человека пространство? На вопрос Гоголя отвечает Пастернак. Пространство хочет от человека поэмы в смысле ποιέμα – работа, творение, от ποιέω – творить, совершать, строить. Эту глубинную, корневую – энергийно-строительную – семантику слова имеет в виду Пастернак, а не литературный жанр. На эрос пространства человек отвечает эросом творчества. В творческом образном именовании пространства выражается стремление «заколдовать» пространство словом, унять его тектоническое буйство и, осмыслив, назвав, обуздать тем самым стихийную энергию его изгибов, складок и впадин.

Ландшафт предстает поэту как воплощенный, но еще не названный смысл. Искусство именует его, этот смысл. Так получается геопоэтика.

В физической географии Галичина и Прикарпатье – одна территория, но в геопоэтическом смысле это две разные реальности. Замечательно об этом глубинном различии сказано у Юрия Андруховича:

> Кочевник (не скажу «завоеватель») инстинктивно избегает историзма. Называть определенный край «Галичиной» для него означает признать, здесь кто-то уже был перед ним. Был – в смысле бытия, а не пребывания. Ему удобнее называть все это «Прикарпатьем». Это ни к чему не обязывает, поскольку является простой констатацией географического факта. Причем с точки зрения восточной, ведь с точки зрения европейской мы находимся за Карпатами, то есть

называть этот край следует «Закарпатьем» [Андрухович 1997].

Культура (и прежде всего словесная) формирует геопоэтические реальности, которые, отражая географические, с ними не совпадают. Возникнув и войдя в традицию, они воспринимаются уже как данность и начинают как данность действовать. География требует геопоэтику; возникнув, геопоэтика начинает руководить географией. Об этой напряженной и двунаправленной связи хорошо сказал тот же Юрий Андрухович, говоря о музыке, которая создает геопоэтическое единство Карпат поверх всех разделяющих карпатские страны государственных границ: «этой музыки никогда не было бы на свете, если бы не Карпаты. Возможна и обратная зависимость: не было бы Карпат, если бы не эта музыка» [Андрухович 1997][5].

Действительно, геопоэтические образы играют колоссальную роль в национальном самосознании. За примером не надо ходить далеко. Едва ли найдутся в русской литературе строки и образы, которые сыграли бы в истории русского самосознания роль большую, чем уже процитированный пассаж Гоголя. Есть метафоры, которыми мы живем. Гоголь дал как раз такую метафору русского пространства. Поэтому прав М. Эпштейн, заостряя вопрос: «Какой была бы в нашей душе Россия без этих гоголевских светящихся красок, вихрящихся линий, заливистых звонов, в которых вдохновенно передан восторг распахнутого простора и необозримого будущего?» [Эпштейн 1996: 130] С Гоголем мы вплотную подходим к занимающей нас проблеме: как соотносится доминанта российской геопоэтики с региональной уральской?

Как правило, русское пространство характеризуют определениями дали, шири и безграничности. Это культурный стереотип. Такое геопоэтическое представление было концептуализировано в 30-40-е гг. XIX века. Причем изначально в русскую культуру оно вошло в двух, аксиологически контрастных, вариантах: чаадаевском и гоголевском.

Именно Чаадаев первым проблематизировал и историософски осмыслил факт необъятности России. Он пережил ее пространство как кошмар дурной бесконечности, истощающей созидательные силы нации и выводящей ее за рамки истории.

> Есть один факт, который властно господствует над нашим историческим движением, который красною нитью проходит чрез всю нашу историю, который содержит в себе, так сказать, всю ее философию,

> который проявляется во все эпохи нашей общественной жизни и определяет их характер, который является в одно и то же время и существенным элементом нашего политического величия, и истинной причиной нашего умственного бессилия: это – факт географический [Чаадаев 1989: 154].

Беспредельное пространство России у Чаадаева становится впечатляющей метафорой ее исторической судьбы. Оно поглощает время, историю: мы спим, «похороненные в нашей необъятной гробнице» [Чаадаев 1989: 148]. Такая поэтическая и историософская трактовка пространства получит художественное развитие у Андрея Белого в образах его книги стихов «Пепел», у Ивана Бунина в повести «Деревня».

Но культурным стереотипом стал иной – оптимистический – вариант геопоэтической доминанты. С гоголевским патетическим описанием необъятного простора России, который поколение за поколением заучивали наизусть российские школьники, он вошел в общее культурное сознание. Изначально же образ бесконечно развертывающейся русской равнины был ассоциирован с особенностями русской души. Столь же хрестоматийным, как гоголевский образ необъятного простора, стало описание русской песни-души у И. С. Тургенева.

> Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос […]. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась […]. Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы [Тургенев 1963: 241].

Изоморфность русской ментальности и геопоэтики была доведена до ясности формулы в историософских построениях Н. Бердяева.

> Есть соответствие между необъятностью, безгранностью, бесконечностью русской земли и русской души, между географией физической и географией душевной. В душе русского народа есть такая же необъятность, безгранность, устремленность в бесконечность, как и в русской равнине [Бердяев 1990: 44].

Такой прямой ход мысли – от представления о пространстве «широка страна моя родная» к представлению о ментальности

«широк русский человек» – стал достоянием массового сознания. Почти трюизмом. И в таком виде вошел в массовый политический дискурс.

Итак, в том или ином аксиологическом варианте, но бесконечно раздвигающаяся вдаль и вширь русская равнина, родственная русской душе, стала одной из базовых метафор национальной культуры, ее геопоэтической доминантой. Явно или подспудно, но эта метафора, принятая за аксиому, зачастую определяет исход бесконечных споров о судьбах России[6].

Между тем уральское пространство существенно иное, и оно, как правило, противопоставлено русской равнине. На Урале русскому человеку едва ли не впервые открылись земные недра, их мощь и тайна, и с Уралом в русскую культуру вошла новая модель геопространства, доминирующим началом которой стала не равнинная бескрайность, а темная и неистощимая подземная глубина.

Приведем вполне стереотипное описание: «Могучий горный хребет *прорезает* с севера на юг необозримые просторы русских равнин. Это Урал, в недрах которого хранятся несметные природные богатства» [Скорино 1976: 3; *курсив наш. – А. В.*]. Заметим, описываются горы, но речь идет не о вершинах, а о недрах, о глубине. Устремленность в земную глубину – это и есть преобладающий вектор формирования региональной уральской геопоэтики. Она носит ярко выраженный теллурический характер. Лежащее в ее основе чувство земных глубин объединяет ее локальные варианты – пермский, екатеринбургский и челябинский, каждый из которых характеризуется каким-либо преобладающим оттенком теллуризма [Абашев 2008; Литовская 2004; Милюкова 2004].

Такой геокультурный образ Урала начал формироваться еще в литературе XVIII века, но окончательно оформилась эта модель уральского пространства в 1930-е годы в сказах Павла Бажова. У него уральские горы – это горы, уходящие в земные глубины, как бы вывернутые наизнанку.

> В иных местах горы под облака ушли […]. А в нашем краю […] горы мелконькие […] все эти горки скопом зовут одним словом – гора. Оно и правильно, потому как по нашим местам гора может оказаться там, где ее вовсе не ждут […]. На что низкое место – болото, а и под ним гора может оказаться. […] Гора сплошной грядой прошла. Недаром ее раньше Поясом земли звали […]. В длину тысячами верст считают, а сколь он широк и насколько в землю врезался, этого никто толком не

знает. В поясах по старине, известно, казну держали. Оттого, может, и нашей горе прозванье досталось [Бажов 1976: 146,147].

Необъятности безудержно разбегающейся вдаль и вширь русской равнины бажовский Урал противопоставил глубину, потаенность, потусторонность и сосредоточенность. Тайная глубина земли, хранящая сокровища, и стала постоянным вектором территориального самосознания, главной осью его концептуализаций.

Близкое бажовской традиции сочетание определений (глубина и богатство) мы обнаружим и в осоргинском описании Урала, а еще ранее в уральской прозе и поэзии Бориса Пастернака. Недаром Цветаева сказала: «Нет Урала, кроме пастернаковского».

Геопоэтическая модель Урала, сформировавшаяся в 1920-30-е годы, получила новое развитие в начале 2000-х в прозе Алексея Иванова в цикле его уральских романов: «Сердце Пармы», «Географ глобус пропил», «Золото бунта». Воссоздав с потрясающим эффектом художественной реальности мир средневековой Перми Великой в романе «Сердце Пармы», Алексей Иванов открыл литературе пути к новому художественному регионализму, темпераментному и энергичному, уверенному в себе и думающему без оглядки на литературный мейнстрим. Все романы его уральского цикла объединяет единая и сильная интуиция ландшафта, чувство земли. Чтобы охарактеризовать особенность этого ощущения, сошлемся на одно из интервью писателя. Отвечая на вопрос о своих первых литературных опытах в жанре фантастики, Иванов сказал:

> Я ощущаю себя оставившим фантастику как жанр, сам на себя зацикленный, ограниченный собственными рамками, а не стилевые приемы фантастики, *настроение фантастики*. Ощущение многомерности мира, ощущение, что та реальность, которая перед глазами, – еще не все, чем мир может удивить человека [Иванов 2005: 14; *курсив наш – А. В.*].

«Настроение фантастики» в уральских романах Иванова проявляется не только и даже не столько в появлении сверхъестественных существ и явлений, сколько в описаниях ландшафта – гор, рек, тайги, звездного неба. Вот характерный пример из романа «Сердце Пармы».

> Они медленно шагали по Священной дороге.

> Трещали кузнечики, во рву у Вышкара пели лягушки, в реке изредка всплескивала рыба. Неприкаянные духи бродили по лесу, шумели ветвями, вздыхали, перешептывались. Только Мертвая Парма горбилась, *как глыба подземной тишины*. Для старого шамана она была словно *мускул огромного сердца земли, которое обнажилось из-под почвы и медленно бьется вместе с высоким ходом судеб*, что как тучи плывут над памом и князем, над Мертвой Пармой, над народами, богами и звездами [Иванов 2003: 14].

Здесь в описании панорамы, открывающейся идущим к Гляденовскому холму близ Перми («Мертвая Парма»), «настроение фантастики» сильнее всего выражается не в духах, бродящих по лесу, а в мощных метафорах, выражающих жизнь и силу холма – «огромного сердца земли». Конечно, можно сказать, что такое восприятие выражает архаическое сознание. Действительно, оно вводится в повествование как взгляд старого шамана. Но в романе «Географ глобус пропил» то же видение и чувство ландшафта приписано современному человеку, учителю Служкину. Перед нами, несомненно, авторское ландшафтное чувство. Алексей Иванов в формах ландшафта чувствует и видит непостижимую жизнь и неукротимую энергию земных глубин. Его горы и реки живы не в смысле банального метафоризма, а по существу: их энергия определяет ход истории и человеческих судеб. Эта интуиция и превращает его пейзажи в геопоэтические образы. Алексея Иванова эстетически притягивает древнее, неведомое, вышедшее из темных и страшных земных глубин. В мифопоэтических терминах Алексей Иванов чувствует Землю преимущественно как χθων. В своей хтонической ипостаси Земля открывается как темная бездна, порождающая чудовищное, как мир, куда уходят мертвые.

В уральской прозе Алексея Иванова с новой степенью художественной убедительности и глубиной интеллектуальной рефлексии реализуется традиционная геопоэтическая доминанта Урала. Ее же хтонический колорит связан с локальной пермской традицией.

Есть основания полагать, что хтонически окрашенный уральский теллуризм как геопоэтическая доминанта региона уже приобрел черты универсального культурного стереотипа. Сошлемся хотя бы на фильм Python II (2002) совместного американского и болгарского производства. Для нас фильм интересен именно тем, что это продукт массового кинопроизводства, использующего максимально

распространенные культурные стереотипы. В основе сюжета фильма лежат перипетии охоты американского и российского спецназа на громадного питона, появившегося на свет в результате секретных генетических экспериментов. Характерно, что чудовищный змей скрывается не где-нибудь, а именно в глубинах Уральских гор. Милитаристская репутация Урала сливается здесь с хтоническим субстратом его мифологии.

1990-е годы стали временем расцвета территориального самосознания. В это время региональная геопоэтическая доминанта, апеллирующая к земным недрам, дополнилась принципиально новыми акцентами. Формируется мессиански и эсхатологически окрашенная неомифология Урала, и региональная геопоэтика приобретает геополитические проекции.

Один из влиятельных примеров их проявления – роман Сергея Алексеева «Сокровища Валькирии». Он вышел в 1998 году и приобрел массовую популярность. Для многих энтузиастов уральского культурного самосознания он даже стал авторитетным источником сокровенных знаний об Урале. Это типичный авантюрный роман с элементами фэнтези. Его художественные достоинства невелики. Но сюжет романа вписан в довольно внятно прописанную геополитическую и историческую схему. Именно в ней и сосредоточен интерес поклонников романа и секрет его немалого успеха. Суть этой концепции сводится к утверждению, что Россия и славянские народы – естественные преемники древней арийской цивилизации, поскольку, как пишет Алексеев, «никогда не покидали ее [первородного] ареала […] и оставались в ее космическом Пространстве» (102). Между тем древняя прародина ариев, их родовое пространство – это не что иное, как Северный Урал.

Именно здесь, на Урале, согласно С. Алексееву, сосредоточено «самое мощное скопление ‘перекрестков’» (своего рода центров сосредоточения геокосмической энергии – *А. В.*):

> Словно кто-то встал посредине Евразийского континента и сгреб руками все астральные точки с запада и востока, заодно насыпав гряду Уральского хребта. Но более, чем своим открытиям и расчетам, более, чем магическому кристаллу, Русинов доверял сохранившейся топонимике. УРАЛ буквально означало – «Стоящий у солнца» [Алексеев 1998: 40].

В пещерных лабиринтах, объединяющих воедино весь уральский хребет, до сих пор хранятся сокровища древней цивилизации, по сию пору охраняемые ее наследниками. Они должны стать основой грядущего возрождения России.

Историческая задача героев-патриотов в том и состоит, чтобы Россия вспомнила свое древнее наследство, осознала себя как самостоятельную Северную цивилизацию и собрала вокруг себя арийские народы. Тем самым Россия восстановит исконное мировое Триединство человечества, соответствующее космическому порядку: Восток, Запад и гармонизирующий их противостояние Север.

Такова фантастическая геополитическая схема, в центре которой размещается Урал с его неисчерпаемыми недрами – истинный центр России и основа ее будущего. Авантюрные перипетии романа развертываются в реальном географическом пространстве Северного Прикамья: Березники, Соликамск, Чердынь, Красновишерск, Ныроб, реки Вишера и Колва, узнаваемые ландшафты Северного Урала. Именно здесь в знакомых уральцам местах таятся, по роману, остатки городов древних ариев, а в гигантских пещерах хранится наследие исчезнувшей цивилизации. Роман Алексеева поэтизирует и мистифицирует Урал как энергетический центр мира, колыбель человечества и место его спасения и передоверяет ему мессианскую идею России.

Такое превращение региональной геопоэтики в геополитику вряд ли можно считать неожиданным. Оно было подготовлено традицией регионального самосознания. Уже в 1920-е годы, например, в работах пермского профессора краеведа Павла Богословского выдвигался тезис о том, что на Урале сложилась особая «горнозаводская цивилизация» [Богословский 1927: 24]. Отсюда недалеко и до идеи Уральской Республики, обсуждавшейся в 1990-е годы. Во всяком случае, геопоэтические интуиции подспудно питают и геополитические фантазии, и геополитические конструкции.

Связь геопоэтических интуиций с геополитическими, кстати, прозорливо предполагалась Хлебниковым, в ряде статей 1910-х годов сформулировавшим своего рода геопоэтический проект русской литературы. Так вот, Хлебников допускал, что «стремление к отщепенству некоторых русских народностей объясняется, может быть, этой искусственной узостью русской литературы. Мозг земли не может быть только великорусским. Лучше, если бы он был материковым» [Хлебников 1987: 593].

Солидаризируясь с этой позицией, мы полагаем, что изучение геопоэтического текста имеет не только культурологический и филологический, но и практический политический интерес.

Если же суммировать все сказанное в отношении обсуждаемого нами проекта истории литературы Урала, то следовало бы сказать следующее. Изучая литературу Урала, мы,

как принципиальную предпосылку изучения, должны осознать, что ’УРАЛ’ – это не только территория, с которой связаны такие-то и такие-то писатели, но и геопоэтическая реальность, этими же писателями во многом созданная.

Становление геопоэтики Урала – это и один из интереснейших сюжетов истории русской литературы, и ракурс исследовательского взгляда, позволяющий по-новому посмотреть на творчество региональных писателей. Поэтому в заключение позволим себе высказать предположение о роли Д. Н. Мамина-Сибиряка в становлении уральской геопоэтики, которое в более развернутой форме мы разовьем в следующем очерке.

Принято считать, что в описаниях Урала у Д. Н. Мамина-Сибиряка преобладает социологический и этнографический аспекты. Очевидно, так оно и есть. Но одновременно в прозе этого писателя начинают формироваться собственно геопоэтические образы Урала или хотя бы намечается вектор формирования таких образов. Более подробно мы остановимся на этом вопросе в следующем очерке, а пока обратим внимание хотя бы на то, как традиционная романтическая фразеология душевных глубин у Мамина-Сибиряка трансформируется (и это, очевидно, уже особенность регионального писательского опыта) во фразеологию переживания глубин уральской земли, таящих в себе сокровище – золото.

Иногда параллелизм этих рядов, душевного и земного, теллурического, выстраивается прямо и наглядно. Так, например, в романе «Золото».

> <…> он совершенно забывался <…>, прислушиваясь к глухой работе и тяжелым вздохам шахты. Там, в темной глубине, творилась медленная, но отчаянная борьба со скупой природой, спрятавшей в какой-то далекий угол свое сокровище. И в душе у человека, в неведомых глубинах, происходит такая же борьба за крупицы правды, добра и чести. Ах, сколько тьмы лежит на каждой душе и какими родовыми муками добываются такие крупицы… Большинство людей счастливо только потому, что не дает себе труда заглянуть в такие душевные пропасти и вообще не дает отчета в пройденном пути [Мамин-Сибиряк 1983: 129].

В других случаях мы наблюдаем, как, наоборот, в описание душевной жизни подспудно включаются элементы теллурического кода.

> Бывают такие моменты, когда человек начинает

проверять себя, *спускаясь* в душевную глубину. Ведь себя нельзя обмануть, и нет суровее суда, как тот, который человек производит молча над самим собой. Эта психологическая анатомия не оставляет *камня на камне*. В такие только минуты мы делаемся искренними вполне. Проверяя самого себя, я пришел к выводам и заключениям самого неутешительного характера и внутренно обличил себя. Прежде всего, недоставало высокой нравственной чистоты, той чистоты, которую можно сравнить только с чистотой *драгоценного металла,* гарантированного природой от опасности окисления [Мамин-Сибиряк 1981: 5, 131; *курсив наш – А. В.*)].

Выделенные в этом этюде психологического анализа выражения могут быть прочитаны в теллурическом ключе как термины испытания земных недр. Происходит очень плотное наложение двух рядов. Тем самым, с одной стороны, вполне тривиальное психологическое наблюдение приобретает неожиданную осязательную убедительность. С другой стороны, не менее стертая романтическая фразеология приобретает устойчивую геопоэтическую проекцию, и, как следствие, намечается путь к концептуализации ландшафта.

У Мамина-Сибиряка мы уже встречаем вкрапление хтонических образов в описание уральских недр.

> Лука Назарыч несколько раз наклонялся к черневшему отверстию шахты, откуда доносились подавленные хрипы, точно там, в неведомой глубине, в смертельной истоме билось какое-то чудовище. Откуда-то появился рудничный надзиратель, старичок Ефим Андреич, и молча вытянулся пред лицом грозного начальства [Мамин-Сибиряк 2002: 158].

Таинственная одушевленная глубина земли, недра, где спрятано сокровище, чудовищное, таящееся в подземном мраке, – все это элементы будущей геопоэтики Урала, которые уже рассеяны в прозе Д. Н. Мамина-Сибиряка и в будущем сфокусируются в образах Б. Пастернака и П. Бажова, а позднее в уральских романах Алексея Иванова.

Список литературы

Абашев В. В. Пермь как текст. Пермь, 2008.

Алексеев С. Сокровища Валькирии. М. – СПб., 1998.

Андреев Д. Роза мира. М., 1992.

Андрухович Ю. «Потяг» к переменам. Электронная газета «Украинская правда». 23 июня 2004. Порядок доступа: http:// www.pravda.com.ua / rus / news / 2004 / 06 / 23 / 4379408 / view_ print /

Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. Киев, 1997. Электронный ресурс «ЛитерNet». Порядок доступа: www.liter.net / = / Andruk hovich / geograf.html

Бажов П. П. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1976. Т. 2.

Балдин А. Протяжение точки. М., 2009.

Безансон А. Спор с Мартином Мали // Отечественные записки. 2004. № 5 (20). Электронный журнал. Порядок доступа: http://www.strana-oz.ru / ?numid = 20&article = 953

Бердяев Н. Русская идея // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 43-271.

Битов А. Интервью с И. Сидом // Литературная газета, 18 декабря 1996 г. С. 12.

Богословский П. С. О постановке культурно-исторических изучений Урала // Уральское краеведение. Вып. 1. Свердловск, 1927. С. 23-24.

Гоголь Н. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1952. Т. 4.

Голованов В. Геопоэтика Кеннета Уайта // Октябрь. 2002. № 4. С. 157-159.

Достоевский Ф. М. Пушкин (Очерк). Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 136-147.

Иванов А. В. Сердце Пармы. М., 2003.

Иванов А. В. Все мы изнасилованы Голливудом…: [Интервью с А. Гавриловым] // Книжное обозрение. 8 февраля 2005. С. 8.

Литовская М. А. Бажов и символическое пространство Екатеринбурга // Региональные культурные ландшафты: История и современность. Тюмень, 2004. С. 31-38.

Мамин-Сибиряк Д. Н. Три конца. Екатеринбург, 2002.

Мамин-Сибиряк Д. Н. Черты из жизни Пепко // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1981. Т. 5.

Мамин-Сибиряк Д.Н. Золото: Роман, рассказы, повесть. Минск, 1983.

Милюкова Е. В. Около железа и огня: картина мира в текстах самодеятельной поэзии Южного Урала // Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты. М., 2004. С. 625-644.

Осоргин М. А. Времена: Автобиографическое повествование. Романы. М., 1989.

Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003. Т. 1.

Скорино Л. О. Павел Петрович Бажов // Бажов П. П. Собр.

соч.: В 3 т. М., 1976. Т. 1. С. 5-30.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 15 т. М. – Л., 1963. Т. 4.

Хлебников В. Творения. М., 1987.

Чаадаев П. Я. Сочинения. М., 1989.

Эпштейн М. Ирония стиля: Демоническое в образе России у Гоголя // Новое литературное обозрение. 1996. № 19. С. 129-147.

Формирование основ геопоэтики Урала в прозе Д. Н. Мамина-Сибиряка

Проблема соотношения общего и особенного в литературном развитии – одна из ключевых при изучении истории литературы региона. Существуют ли какие-либо собственные специфические интегральные компоненты в процессе регионального литературного развития или местный литературный процесс является лишь калькой развития национальной литературы, а точнее – литературы центра? Если рассматривать литературу региона только во временном, историческом аспекте, то, скорее всего, на местном уровне мы обнаружим только повторение общих тенденций. Но картина изменится, если мы обратим внимание на пространство, если территорию, ландшафт мы будем рассматривать не как нейтральное вместилище культурной жизни, а как часть общей культурной среды. Тогда одним из сюжетов регионального литературного процесса, его интегрирующим началом станет история формирования образа родной территории, ее геопоэтики[7].

Предлагаемый подход предполагает перечитывание литературного наследия. Для уральской литературы в этой связи исключительное значение имеет творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка. Неслучайно в Екатеринбурге предпринято издание полного собрания сочинений писателя[8], а в уральских университетах начали активно заниматься Маминым. То обстоятельство, что Д. Н. Мамин-Сибиряк вышел из зоны актуального фило-логического чтения, кажется нам несправедливым. В обсуждениях творчества этого писателя все настойчивее звучит нотка неудовлетворенности уровнем его интерпретации, инерцией восприятия его исключительно как писателя-бытовика, писателя-социолога, этнографа – тем, что в подходе к нему «сохраняется традиционная проблемно-социальная раскладка», что «художественный текст все так же «выверяется» соотношением его содержания с проблемами <…> давней исторической действительности: безземельем крестьян в пореформенную эпоху, попытками башкирского населения вернуть земли, «отмежеванные» у него в пользу заводовладельцев; введением «уставной грамоты» для крестьян, приписанных к заводам, «опрощением» части разночинной уральской интеллигенции, поисками «духовных скреп» между людьми,

озабоченными общественным прогрессом, и т. д. и т. п.» [Слобожанинова 2005: 250]. Словно писатель всецело принадлежит только своему, уже ушедшему, времени.

Очевидно, созрела потребность заново перечитать Мамина-Сибиряка, перенастроить оптику чтения его художественной прозы. Это насущная задача уральских филологов хотя бы потому, что творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка остается одним из краеугольных камней регионального культурного самосознания. Современные уральские писатели: Алексей Иванов, а за ним и Ольга Славникова оживили уральскую тему, у истоков которой стоит Мамин-Сибиряк. Речь идет о том, есть ли в текстах Мамина что-то, представляющее не только музейный (историко-литературный) интерес, но и задевающее живое – пусть специально филологи-ческое – читательское внимание. Можно ли перечитать его прозу с учетом предложенного современными писателями свежего и интригующего регионализма с его мыслью о новой форме власти земли – власти ландшафта? Иначе говоря, можно ли прочитать прозу Мамина в геопоэтическом ключе, как звено в становлении геопоэтики Урала?..[9]Что мы понимаем под *геопоэтическим* образом, попробуем пояснить на примере ландшафтного описания из романа Алексея Иванова «Географ глобус пропил».

> Стена Шихана напоминала измятую и выправленную бумагу.
>
> На ее выступах лежал снег, кое-где бурые пятна выжженных холодом лишайников. В громаде Шихана, угрюмо нависшей над долиной, было что-то совершенно дочеловеческое, непостижимое ныне, и весь мир словно отшатнулся от нее, образовав пропасть нерушимой тишины и сумрака. От этой тишины кровь стыла в жилах, и корчились хилые деревца на склоне, пытающиеся убежать, но словно колдовством прикованные к этому месту. Шихан заслонял собою закатное солнце, и над ним в едко-синем небе горел фантастический ореол.
>
> – Шихан – это риф пермского периода, – пояснил Служкин.
>
> И это слово «риф» странно было слышать по отношению к доисторическому монолиту, который на безмерно долгий срок пережил океан, его породивший, и теперь стоит один посреди континента и посреди совершенно чуждого ему мира, освещаемого совсем другими созвездьями [Иванов 2003: 122-123].

Выразительный образ. В описании шихана у Иванова органично соединились пластически живописная достоверность в передаче облика ландшафтного объекта с глубоким символизмом, эмоционально сильное переживание с интеллектуальной рефлексией. Эффект визуальной убедительности лаконично создан несколькими словами – нетривиальным и зрительно точным сравнением поверхности скального гребня с мятой бумагой. Оно дает представление одновременно и о рельефе, и о цвете каменной стены. Снег на каменных выступах, бурые пятна лишайников – эти детали довершают картину.

Впрочем, как раз привычное для описаний природы определение «картина» менее всего подходит к этому случаю. Скорее, в описании шихана преобладает как раз то, что увидеть нельзя. Каменная стена шихана здесь, перед нами, но одновременно она в каком-то ином, потустороннем пространстве – от привычного нам мира она отделена пропастью тишины. В описании решительно главенствует необыденное и интенсивное переживание ландшафтного феномена. Это чувство ищет выражения в нагнетании гиперболизированных и эмоционально насыщенных определений: в шихане есть что-то непостижимое, дочеловеческое, колдовское, вызывающее ужас, от которого кровь стынет в жилах. Иномирность шихана подчеркнута тем, что в завершении описания каменная стена предстает осененной космическим сиянием ореола-нимба.

Стоит обратить внимание на то, что в описание шихана словом героя введен элемент геологического комментария. Шихан определяется в категориях научной таксономии как остаток древнего рифа. Но рациональное знание нисколько не демистифицирует предмет. Оно и не берется его объяснять, а, напротив, поддерживает мистику предмета тем, что никак не соотносится с непосредственным опытом видения – по контрасту.

И, наконец, главное – шихан у Иванова не отдельный образ с какими-то особенными свойствами. В его описании проявляется целостная интуиция регионального ландшафта – это сам Урал с его тайной недр, древностью и космичностью. Это было бы нетрудно показать, сопоставив приведенное описание с другими в романах «Географ глобус пропил», «Сердце Пармы» и «Золото бунта». Везде мы найдем сходное напряженное переживание и символику. Иванов видит Урал как целое, и это видение объединяет отдельные образы в единство – геопоэтику Урала. «Уральскость» здесь не названа, она воплощена.

Геопоэтическое чувство и видение устремлено к смыслу, воплощенному в формах ландшафта, и формы ландшафта

открываются ему, соответственно, как воплощение смысла этой особенной земли, территории. Геопоэтическое видение предполагает не столько визуальное восприятие ландшафта, сколько видение его силовых линий, пронизывающих его токов энергии. Это видение объемное, оно телесно-чувственное и в то же время высоко рефлективное, себя сознающее.

На этом фоне посмотрим на описание природы у Мамина-Сибиряка. Вот фрагмент из романа «Золото» (1892).

> – Посмотри, благодать-то какая! – умиленно повторял Кишкин, окидывая взглядом зеленые стены дремучего ельника. – Силища-то прет из земли… А тут снежком все подернуло. Действительно, трудно представить себе что-нибудь лучше такого ельника зимой, когда он стоит по колена в снегу, точно очарованный. Траурная зелень приятно контрастировала с девственной белизной снега. Мертвое молчание такого леса напоминало сказочный богатырский сон. Не шелохнет, не скрипнет, не пискнет, – торжественное молчание охватило все кругом, как на молитве. <…> А мороз, какой здоровый – так и хватает прямо за душу! Дышать больно. Снег слепит глаза, а впереди несметной ратью встает все тот же красавец лес, заснувший богатырским сном [Мамин-Сибиряк 1981: 4, 177].

Описание зимнего леса в этом фрагменте отчетливо разделено между словом героя и авторским словом, причем очевидно, что слово автора и слово героя существенно неоднородны не только стилистически, но и в смысловом отношении, в восприятии ландшафта. Ретроспективное чтение с учетом позднейших литературных контекстов обнаруживает, что слово героя с его эмоционально-экспрессивными акцентами по имплицитным смысловым возможностям может быть воспринято как более богатое, чем слово автора.

В восклицании Кишкина прорывается непосредственное переживание мощи земли. Строй векового леса воспринимается им в тонах кратофании: «благодать», «силища прет из земли». Здесь есть зерно целостного ландшафтного образа. Однако эти возможности не развернуты, не прочитаны автором. Для него реплика героя – это презентация живого речевого колорита, она несет характерологическую, но не смыслообразующую функцию.

В резюмирующем слове автора описание зимнего леса переводится в конвенциональный литературный план. Оно подчинено знакомой литературной модели зимнего сказочного сна. Нетрудно убедиться, что мотивы и детали этого описания

очень близки, например, к описанию зимнего леса в известном стихотворении Ф. И. Тютчева «Чародейкою Зимою…» (1852), в описании Мамина есть буквальные совпадения с тютчевским[10]. Это совсем не значит, конечно, что Мамин сознательно цитирует Тютчева. Но он строит описание в духе общей – хрестоматийной – литературной модели, и получается литературный пейзаж, в котором преобладает, в сущности, декоративное начало[11].

Вот такое литературное изображение вполне адекватно было бы определить как картину. При этом надо отметить, что эта картина у Мамина общелитературная. Она отражает общую литературную мифологию зимнего леса и лишена какого-либо специфически локального отпечатка – той самой «уральскости», которая является предметом художественной рефлексии у Алексея Иванова.

Между тем в своих *описаниях* Мамин нередко специально подчеркивает, что он *описывает* именно уральскую природу. Такой акцент на локальном как характерную черту маминских пейзажей, отличающую их от *описаний* природы у Тургенева и Толстого, заметил и концептуализировал И. А. Дергачев. Тенденцию к географическому маркированию пейзажей он связал с социологической природой маминского реализма. По его мнению, подчеркивая «уральскость» описываемых им картин природы, писатель «доказывает связь человека не с отдельными деталями природы, не с миром вообще, а с конкретным кругом природы и социума, имеющим неповторимые особенности, географически точно определяемые» [Дергачев 1989:5 2] [12].

Со своей стороны отметим, что в намеренной географической локализации маминских пейзажей есть и нечто иное, чем только стремление связать природу с жизнью конкретного социума. Эта иная, отнюдь не социологическая склонность сознания со всей определенностью проявляется в приведенном ниже ряде пейзажей из романов «Горное гнездо», «Три конца» и очерка «Бойцы». Все они включают как резюмирующий компонент характерную формулу уникальности природных явлений: «такое бывает только на Урале».

> Летнее утро было хорошо, *как оно бывает хорошо только на Урале* (*здесь и далее курсив наш. – А. В.*); волнистая даль была еще застлана туманом; на деревьях и на траве дрожали капли росы; прохваченный ночной свежестью, холодный воздух заставлял вздрагивать; кругом царило благодатное полудремотное состояние, которое овладевает перед пробуждением от сна. Только поднимавшееся солнце да голоса распевавших птиц

нарушали картину общего торжественного покоя [Мамин-Сибиряк 2002а: 241].

Над Самосадкой стояла прелестная летняя ночь, *какие бывают только на Урале*. Река утопала в белой пелене двигавшегося тумана, лес казался выше, в домах кое-где мигали красные огоньки [Мамин-Сибиряк 2002б: 135].

Весенняя белая ночь стояла над горами, над лесом, над рекой. *Такие ночи бывают только на Урале.* Кто не переживал такой ночи, тому трудно понять ее чарующую прелесть. Тихо, тихо везде; прохваченный весенней изморозью воздух дремлет чутким сном. Далекие горы чуть повиты молочной дымкой. Дремлет темный лес на берегу, дремлет пристань с своими избушками на крутом угоре, дремлет все кругом под наплывом весенних грез. <…> Я люблю такие ночи, когда так легко и вольно дышится здоровому человеку. Чувствуешь, как сам оживаешь вместе с природой, и как в душе накопляется что-то такое хорошее, бодрое, счастливое [Мамин-Сибиряк 1953: 48].

На наш взгляд, сама повторяемость формулы региональной уникальности (такое бывает только на Урале) выдает присутствие какого-то глубокого переживания по поводу уральской природы, но это переживание не организует весь текст и не поднимается до рефлексии. И здесь, как и в описании зимнего леса в романе «Золото», пейзаж лишен какого-то местного колорита, его средства скорее даже банальны и стоят на грани литературных штампов – «чарующая прелесть», «весенние грезы». Сильное, но остающееся смутным ощущение своеобычности уральской природы нигде у Мамина не развертывается и не переходит в углубление описания до символического уровня, не вырастает до геопоэтического обобщения.

Тогда возникает вопрос, а проявляется ли где-либо у Мамина это несомненно свойственное ему переживание уникальности Урала, оставляет ли оно следы в художественной ткани его произведений, или присутствует только в виде эмоциональной формулы?

На наш взгляд, элементы геопоэтического воображения и чувства уже присутствуют в прозе Мамина. Но они скрываются не в изображении природы, как этого можно было ожидать, а в изображении уральских людей и специфического уклада горнозаводской жизни. Ретроспективное чтение Мамина позволяет их различить.

Переклички Мамина с современными писателями нередки. Порой они кажутся неожиданными. Вот, например, строки Вячеслава Ракова, современного поэта из Перми:

> Под Пермью низкий звук и длинные пустоты,
> Подземная пчела там заполняет соты.
> Там время копится, к зиме загустевая,
> И дремлет тело живописца Николая [Раков 2006: 36].

«Живописец Николай» – это Николай Зарубин, безвременно ушедший пермский художник, памяти которого посвящено стихотворение. Строки о пчеле, собирающей мед в гулких подземных пустотах под Пермью, кажутся замечательными. В них есть подлинность мифопоэтического переживания. Конечно, современный автор, вслушиваясь в некий метафизический гул уральских недр, сознательно воскрешает мифопоэтику пчелы с ее причудливым слиянием мотивов смерти и рождения, с ее совмещением хтонического и солярного начал и с ее демиургическими миротворческими коннотациями. Эта мифопоэтика животворящих земных глубин вызвана к жизни целостным и интеллектуально отрефлектированным ощущением уральского ландшафта, его тайны.

А теперь обратимся к Мамину-Сибиряку. Вот небольшой фрагмент из романа «Три конца»:

> <…> отпыхивали паровые машины, хрипели штанги, с лязгом катились по рельсам откатные тележки, и весело *гудела* неустанная работа. Медная шахта *походила на улей, где жизнь творилась в таинственной глубине* [Мамин-Сибиряк 2002б: 354].

Здесь описывается, как герой романа, инженер и управляющий медным рудником Петр Елисеевич, просыпаясь ночами, прислушивается к привычному ладному гулу работающей шахты. У Мамина, кстати, это нередкий сюжетный мотив, когда герой, мастер и знаток горного дела, вслушивается в то, что творится в подземной глубине. Странная перекличка современного поэта и Мамина в этом описании очевидна. Но так же очевидно, что какой-либо прямой связи между этими текстами нет.

Первая фраза этого описания развертывается в русле типичного для Мамина технологического дискурса. Для его уральской прозы, и очерковой и беллетристической, характерны вот такие, иногда детализированные, всегда терминологически

точные (как здесь – с упоминанием «откатных тележек» и «штанг»), описания процессов горных работ. Но следующее за этим технологическим описанием сравнение гудящей шахты с ульем, где в таинственной глубине недр творится жизнь, переводит нас в совершенно иной – контрастный – семантический план. Здесь явно начинается другая семиотика. Под уровнем технологии мы неожиданно открываем уровень мифопоэтики. Пчелиное сравнение Мамина отзывается эхом в контекстах, кажущихся совершенно неожиданными для уральского писателя, вплоть до мандельштамовских пчел Персефоны.

И возникает вопрос: с чем мы имеем дело, когда читаем о подземных пчелах у Мамина? Случайный ли это и только декоративный троп – или перед нами системный элемент поэтики, открывающий в прозе Мамина какой-то новый код и новый уровень художественного обобщения, которому мы не придаем значения только в силу сложившейся традиции чтения и понимания этого писателя?

Есть основания думать, что мы все же имеем дело с кодом, хотя бы потому, что подобные провоцирующие мифопоэтические ассоциации элементы описания встречаются у Мамина постоянно[13]. Вот, например, характеристика старого рудничного мастера:

> Старик Чебаков принадлежал к типу крепостных заводских служащих-фанатиков. *Он точно родился в своем медном руднике. Желтый и сгорбленный, с кривыми короткими ногами, с остриженными под гребенку серыми от седины волосами и узкими, глубоко посаженными глазками, он походил на крота.* Рудниковые рабочие его боялись как огня, потому что *он на два аршина под землей видел все* [Мамин-Сибиряк 2002б: 46].

Первая фраза этой характеристики («принадлежал к типу крепостных заводских служащих-фанатиков») содержит прямое социологические обобщение. Она выдает в Мамине-Сибиряке то, что накрепко связывало его с доминирующей литературной конвенцией своего времени – реалистической. Согласно этой конвенции, литература изучает жизнь, обобщая ее явления до типов. Но далее за вполне конвенциональной фразой у Мамина следует развернутое сравнение героя с кротом, он наделяется фантастическими способностями, и социальный тип превращается в какое-то зооморфное существо подземного мира, которому нет места в утвержденном реалистической конвенцией пространстве литературы.

Подобные сравнения, включающие мотив телесной

трансформации, вообще нередки у Мамина, когда он описывает своих персонажей. В романе «Горное гнездо» есть описание рабочей массы. Автор сравнивает типы заводских и рудничных рабочих. Фабричных рабочих

> <…> легко было отличить от других по *запеченным, неестественно красным* лицам, вытянутым, сутуловатым фигурам и *той заводской саже, которой вся кожа пропитывается, кажется, навеки.* <…> Фабрика рядом поколений выработала совершенно особенный тип заводского фабричного, который в состоянии вынести нечеловеческий труд. *Эти жилистые, могучие руки, эти красные затылки, согнутые спины и крепкая, уверенная поступь были точно созданы для заводской работы. Каждая фигура была сколочена из одних костей и мускулов и дышала чисто заводской силой* [Мамин-Сибиряк 2002а: 107].

В описании рабочих металлургического завода подчеркивается их особая сращенность с процессом производства, с металлургией. Этот мотив интенсифицируется, когда рассказывается, как эти люди работают:

> Вавило и Гаврило встали по обе стороны машины. <…> Оба высокие, жилистые, с могучими затылками и *невероятной величины ручищами,* они смахивали на ученых медведей. *В этом царстве огня и железа Вавило и Гаврило казались какими-то железными людьми,* у которых кожа и мускулы были допущены только из снисхождения к человеческой слабости. <…> После катальной посмотрели на Спиридона, который у обжимочного молота побрасывал сырую крицу, сыпавшую дождем горевших искр, как бабы катают хлебы. *Тоже настоящий медведь, и длинные руки походили на железные клещи, так что трудно было разобрать, где в Спиридоне кончался человек и начиналось железо* [Мамин-Сибиряк 2002а: 142].

Та же тенденция гиперболизировать телесную трансформацию проявляется в изображении рабочих из рудника. Причем описания людей «из горы» в романах «Три конца» и «Горное гнездо» почти идентичны.

> Полным контрастом с заводскими мастеровыми являлись желтые рудниковые рабочие, которые «робили

в горе». Изнуренные лица, вялые движения и общий убитый вид сразу выделял их из общей массы, точно они сейчас только были *откопаны откуда-то из-под земли и не успели еще отмыть прильнувшей к телу и платью желтой вязкой глины. <…> рудниковый рабочий органически связан со своей «горой», как устрица со своей раковиной* [Мамин-Сибиряк 2002а: 108].

На дворе *копошились, как муравьи,* рудниковые рабочие в своих желтых от рудничной глины холщовых балахонах, с жестяными блендочками на поясе и пеньковых прядениках. Лица у всех были землистого цвета, точно они выцвели от постоянно-го пребывания под землей [Мамин-Сибиряк 2002б: 158].

В обобщении, резюмирующем развернутое сравнение рудничных и заводских рабочих, Мамин объединил их общей формулой – это «гномы нашего „века огня и железа“» [Мамин-Сибиряк 2002а: 108].

Вернемся к нашему вопросу: как прочитать такое определение – гном? Воспринимать ли его только как яркую публицистическую формулу, совсем не предполагающую буквализации, или все же мы имеем дело с кодом, который переводит нас на принципиально иной уровень художественного обобщения? Попробуем ответить на этот главный вопрос, не умножая ряд примеров, аналогичных тем, что уже приведены.

Мамин-Сибиряк, конечно, преимущественно писатель-социолог [Дергачев 2005:139]. Его Урал – это своеобразный, непохожий на Центральную Россию, социально-бытовой и хозяйственный организм. Писательское внимание Мамина направлено, прежде всего, на изучение и описание физиологии нового для русского читателя социума. Здесь Мамин полностью разделяет литературную конвенцию своего времени. Он изучает жизнь и представляет ее литературными средствами. Он внимательно анализирует социологию конфликтов, социальные отношения, психологические конфликты, он хочет представить читателю социальные типажи, ему неизвестные.

Бесспорно, что Мамин-Сибиряк видит уральского человека преимущественно социологически и этнографически. Центральное поле его письма формируется соответствующими дискурсами, которые можно объединить признаком научности, они насыщены элементами экономики, социологии, технологии и антропологических представлений его времени.

Но Мамин видит уральского человека и онтологически. Только зерна его онтологии вынесены на периферию

изображения. Они проявляются в сравнениях, в деталях описаний. Это те элементы письма, где Мамин менее связан литературной конвенцией. Это те элементы, которые самим автором даются как бы походя и, может быть, более непосредственно выражают какие-то структуры его воображения.

Решая писательские задачи, предопределенные литературной конвенцией, Мамин вольно или невольно проговаривает что-то еще помимо нее: в сравнениях, в подборе деталей для описания. В этих периферийных деталях есть возможность выхода в другие поэтики, есть нереализованные возможности. Как мы указывали, в изображении рабочих у Мамина налицо тенденция подчеркивать их телесную трансформацию, их сращивание с механизмами. Если эту тенденцию развить, то можно прийти к фантастическому роману, к существам вроде морлоков у Герберта Уэллса.

Я хочу сказать, что периферийные элементы поэтики Мамина обнаруживают некую общую тенденцию. Это та часть или склонность целостного художественного видения Мамина (лирическая, мистическая, философская), которая не укладывалась в рамки литературной конвенции его времени и которой он сам не придавал существенного значения. Конвенция выступала как своего рода цензор воображения.

Если сформулировать эту тенденцию, то ее можно определить как *теллурическую*, и непосредственнее всего она сказывается в изображении Маминым уральских мастеровых. Они рисуются в тесной, доходящей почти до мифологического тождества связи с земными глубинами и стихиями. У его старых мастеров и рабочих есть свои тайные отношения с рудником, фабрикой, механизмами, рекой и скалами. Они их чувствуют как собственное тело или как таинственный живой организм. Они в сродстве со стихиями воды, земли и огня, находятся с ними в симбиотических отношениях.

Так, доменный мастер Никитич в романе «Три конца» называет домну «хозяйкой» и видит «в своей доменной печи живое существо», слышит, как она вздыхает [Мамин-Сибиряк 2002б: 71, 72, 451].

Таковы же отношения с шахтой у старого мастера Чебыкина, героя того же романа. Для него земные недра живые:

> Старый рудничный смотритель находился в ужасной тревоге: оставленная медная шахта разрушалась на глазах. Главное, одолевала жильная вода, подкапывавшаяся где-то там *в таинственной глубине,* как вор. Если Никитич слышал дыхание своей домны, то

> Ефим Андреич постоянно чувствовал, как его шахта напрасно борется с наступающим на нее врагом – водой. Это было ужасно, как ужасно видеть захлебывающегося человека. *Припав ухом к земле, Ефим Андреич слышал журчание сочившейся воды, слышал, как обваливалась земля,* а враг подходил все ближе и ближе. Рискуя собственною жизнью, он несколько раз один спускался по стремянке и ползал по безмолвным штольням и штрекам, *как крот* [Мамин-Сибиряк 2002б: 451-452].

Мотив «припадает ухом к земле и слышит журчание подземных вод» – это почти цитата тютчевского «Безумия», отозвавшаяся впоследствии многочисленными вариациями в поэзии символистов. Только, в отличие от тютчевского фантазма, рудничный мастер действительно слышит страшное *«подземельное пенье»* рудничных вод.

Реальность теллурического кода в прозе Мамина подтверждается, когда мы присматриваемся к его описаниям психологических процессов.

Обращает внимание, как традиционная романтическая фразеология душевных глубин у Мамина-Сибиряка трансформируется во фразеологию переживания глубин уральской земли, таящих в себе сокровище – золото.

Иногда параллелизм этих рядов, душевного и земного, теллурического, выстраивается прямо и наглядно. Так, например, в романе «Золото» описывается душевное состояние инженера Карачунского.

> <…> Он совершенно забывался <…>, прислушиваясь к глухой работе и тяжелым вздохам шахты. Там, *в темной глубине,* творилась медленная, но отчаянная борьба со скупой природой, спрятавшей в какой-то далекий угол свое сокровище. *И в душе у человека, в неведомых глубинах,* происходит такая же борьба за *крупицы* правды, добра и чести. Ах, сколько тьмы лежит на каждой душе, и какими родовыми муками добываются такие *крупицы*… Большинство людей счастливо только потому, что не дает себе труда заглянуть в такие душевные пропасти и вообще не дает отчета в пройденном пути [Мамин-Сибиряк 1981: 4, 206].

Тот же параллелизм душевной жизни и земных недр в повести «Братья Гордеевы»:

> Леонид тоже молчал, но у него были свои мысли. О, как он мучился и страдал!.. *Но эти страдания были скрыты, как родниковая вода в глубинах земных недр* [Мамин-Сибиряк 1954: 589].

В других случаях мы наблюдаем, как, напротив, в описание душевной жизни подспудно включаются элементы теллурического кода – как, например, в описании состояния героя в романе «Черты из жизни Пепко».

> Бывают такие моменты, когда человек начинает проверять себя, *спускаясь в душевную глубину*. Ведь себя нельзя обмануть, и нет суровее суда, как тот, который человек производит молча над самим собой. Эта психологическая анатомия не оставляет *камня на камне*. В такие только минуты мы делаемся искренними вполне. Проверяя самого себя, я пришел к выводам и заключениям самого неутешительного характера и внутренно обличил себя. Прежде всего, недоставало высокой нравственной чистоты, той чистоты, которую можно сравнить только с *чистотой драгоценного металла, гарантированного природой от опасности окисления* [Мамин-Сибиряк 1981: 5, 131].

Выделенные в этом психологическом этюде выражения могут быть прочитаны в теллурическом ключе как термины испытания земных недр и поиска сокровища в их глубинах. Происходит очень плотное наложение двух рядов, душевного и теллурического. Тем самым вполне тривиальное психологическое наблюдение неожиданно становится чуть ли не осязательно убедительным. С другой стороны, не менее стертая романтическая фразеология приобретает устойчивую геопоэтическую проекцию, и, как следствие, намечается путь к концептуализации ландшафта.

У Мамина-Сибиряка мы встречаем и нередкое вкрапление хтонических образов в описание уральских недр, что станет обычным для современной прозы об Урале.

> Лука Назарыч несколько раз наклонялся к черневшему отверстию шахты, откуда доносились подавленные хрипы, точно там, в неведомой глубине, в смертельной истоме билось какое-то чудовище. Откуда-то появился рудничный надзиратель, старичок Ефим Андреич, и молча вытянулся пред лицом грозного начальства [Мамин-Сибиряк 2002б: 158].

Теллурический код обнаруживает у Мамина черты ландшафтного, геопоэтического мышления. Системно оно не реализовано, но тенденция несомненна: у Мамина была глубокая художественная интуиция геопоэтики Урала.

Косвенным аргументом в пользу реальности следов теллурического кода в уральской прозе Мамина может послужить мемуарный портрет писателя из воспоминаний С. Я. Елпатьевского. Замечательно, что это одно из самых ранних по времени обобщений: мемуарный очерк был опубликован в 1912 году, вскоре после смерти Мамина.

> Мамин <…> был весь полностью от Урала, обликом, ухваткой, чувствованием, думанием. В нем много было от мглистых еловых лесов <…> от горных вершин и угрюмых скал, *от уральского камня.* <…> *Он был, как обломок яшмы, красивой, узорчатой яшмы,* занесенной далеко от родных гор. Он имел общий интеллигентский облик, *но за полированной поверхностью яшмы была глыба цельной породы, чистой, твердой, твердой без трещин и излучин* [Елпатьевский 1962: 200-201].

Этот умопостигаемый синтетический портрет писателя дает хороший пример глубокого творческого чтения мемуаристом творчества своего героя. Мемориальная риторика Елпатьевского, построенная на метафорическом отождествлении писателя и горного ландшафта, имеет для нас герменевтический смысл. Схватывая в единстве и тексты, и биографию Мамина, мемуарист считывает периферийный теллурический код маминской прозы и делает его главным и определяющим для понимания писателя. При этом замечательно, что, разделяя «полированную поверхность» и темную глубину горной породы в Мамине, Елпатьевский, в сущности, дает своего рода формулу чтения его уральской прозы. Стоит перенести внимание от конвенциональной поверхности повествования к менее контролируемым элементам повествовательной периферии, как начинают открываться новые возможности смысловых проекций. Этой стратегии чтения мы и следовали. Отдельные следы теллурического кода, которые мы находим в маминских текстах, напоминают крупицы золота, по которым старатели определяют, что где-то рядом есть целая россыпь.

Надеемся, что предложенный нами подход к чтению уральского классика позволяет более точно увидеть творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка в перспективе становления геопоэтического образа Урала в русской культуре.

Список литературы

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Дергачев И. А. Пейзаж у Д. Н. Мамина-Сибиряка: школа, структура, функция // Д. Н. Мамин-Сибиряк – художник: Сб. науч. тр. / Отв. редактор Г. К. Щенников. Свердловск, 1989. С. 52.

Дергачев И. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870-1890-х гг. Новосибирск, 2005.

Елпатьевский С. Я. Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк // Д. Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. Свердловск, 1962. С. 200-201.

Иванов А. В. Географ глобус пропил. М., 2003.

Каганский В. Л. Ландшафт и культура // Общественные науки и современность. 1997. № 1. С. 137.

Мамин-Сибиряк Д. Н. Избранные сочинения. М., 1953.

Мамин-Сибиряк Д. Н. Братья Гордеевы // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 5.

Мамин-Сибиряк Д. Н. Золото // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1981. Т. 4.

Мамин-Сибиряк Д. Н. Черты из жизни Пепко // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1981. Т. 5.

Мамин-Сибиряк Д. Н. Горное гнездо. В горах. Екатеринбург, 2002а.

Мамин-Сибиряк Д. Н. Три конца. Екатеринбург, 2002б.

Раков В. Число π. Пермь, 2006.

Слобожанинова Л. Мамин «безымянный» // Урал. 2005. № 10. С. 250-252.

Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. М.: Наука, 1965.

Элиаде М. Трактат по истории религий. СПб., 1999.

Поэзия уральского пространства в прозе Алексея Иванова[14]

Алексей Иванов – чрезвычайно популярный сегодня писатель, вошедший в современную литературу с репутацией автора «региональных», «областнических» романов, содержащих яркую авантюрную составляющую («Сердце Пармы» (2002), «Географ глобус пропил» (2002), «Золото бунта» (2006), «Блудо и МУДО» (2007) и др.). Иванов скрестил традиционное реалистическое письмо с приемами массовой культуры. Однако его поэтика обнаруживает некоторые важные особенности, включающие прозу писателя в неожиданные историко-литературные ряды. Так, художественное пространство Алексея Иванова – самый нерв его художественного видения – строится явно не по законам традиционного реалистического романа. Цель настоящей работы состоит не в исследовании поэтики пространства Иванова вообще, нас занимает не хронотоп его романов, не пространственно обусловленная фабульная организация его повествования (что представляет особый интерес), но редкая в современной прозе художественная философия пространства, позволяющая рассматривать творчество прозаика в не совсем привычных контекстах литературной традиции.

Особые пространственные интуиции проявляются у Иванова, как правило, в анарративных (скорее, итеративных) описаниях пространства, во внесюжетных (пейзажных, например) зарисовках. А порой – в необъяснимых, на первый взгляд, не свойственных тщательно работающему писателю «огрехах» повествования. Так, финал романа Алексея Иванова «Золото бунта» (2006) озадачил многих рецензентов кажущейся своей неуместностью: и с характером героя, и с сюжетом романа его трудно соотнести [Александров 2005; Кукулин 2007]. Главный герой романа, чусовской сплавщик Остафий по прозвищу Переход, уничтожив заклятых врагов, найдя пугачевский клад, узнав тайну гибели отца и восстановив его доброе имя, возвращается домой в небольшую деревню на берегу реки Чусовой. Дома его ждет неожиданное событие. Пока он странствовал по рекам и горам, вступал в смертельные схватки, у него родился сын. Здесь и происходит странный диалог Осташи с Нежданой.

> – Каким именем крестить велишь, отец? – спросила она.

Осташа не задумывался.

– Петр, – негромко и упрямо сказал он. Закрывая пол-окошка, на теплом ветерке полоскалась занавеска. Солнечные полосы лежали на полу, на бревенчатой стене. Слышался плеск перебора. Суровый боец Дождевой смотрел сквозь окно на Осташу, а Осташа смотрел на Неждану, кормившую грудью младенца.

И в памяти Осташи плыли, как барки, чеканные и огненные слова: «И Я говорю тебе: ты – Петр, и на сем камне Я создам Церковь мою, и врата ада не одолеют ее [Иванов 2006: 699].

Пафос этих слов кажется неуместным. Герой романа к числу книгочеев не относится, он и читает-то с трудом. Главной учительной книгой для Осташи становится река: «книга Чусовой была давно прочитана Осташей, заучена наизусть, а все равно всегда оставалась новой, понимаемой заново, как притчи из Священного Писания» [Иванов 2006: 501]. «Осташа <…> говорил с рекой; он читал, как книгу, ее каменные страницы – и спорил, и возражал, и прозревал, и смирялся» [Иванов, 2006: 581]. Этот фрагмент явно выходит за пределы сознания героя.

Концовка авантюрного романа при этом неожиданно напоминает концовку другого романа, завершающегося тетрадью стихотворений героя, Юрия Живаго, на что справедливо обратил внимание Илья Кукулин [Кукулин 2007: 317]. В финальной строфе стихотворения «Гефсиманский сад», завершающего роман, звучит голос Христа: «Я в гроб сойду и в третий день восстану, И, как сплавляют по реке плоты, Ко мне на суд, как баржи каравана, Столетья поплывут из темноты» [Пастернак 2004: 548].

Близость явная даже на словесном уровне: у Иванова, как барки, «плыли чеканные огненные слова»; у Пастернака, «как баржи каравана, столетья поплывут из темноты». Барки – баржи, плыли – поплывут. Добавим к этому еще одно сближающее строки соображение: у Иванова в «Золоте бунта» слово «караван» – одно из ключевых. И в том и в другом случае в тексте звучит евангельский текст, у Иванова – цитируется евангелие от Матфея, у Пастернака – вариация на тему евангелия. И слова эти произносит / пишет герой романа.

Стоит отметить одно экстралитературное обстоятельство, заставляющее помедлить над этой, казалось бы, неожиданной перекличкой. Пермскому писателю Алексею Иванову, конечно же, хорошо известно о роли, которую сыграла в творчестве Бориса Пастернака его жизнь в Пермской губернии в 1916 году. Ему известно, что в романе «Доктор Живаго» тогдашние впечатления

использованы широко, что грандиозная река времен, по которой плывут столетья, в истоке своем имеет запруженную караванами плотов сумрачную Каму. Единственная, кстати, великая российская река, которую хорошо знал Пастернак. А Чусовая, на которой живет герой Иванова, – это приток Камы. Словом, есть основания предполагать, что Иванов сознательно цитирует Пастернака.

Очевидная, не важно – намеренная или случайная – перекличка Иванова с Пастернаком заставляет подумать, а нет ли в его литературной генеалогии поэтической традиции?

Вопрос этот, впрочем, уже поставлен в критике. Дмитрий Быков в рецензии на «Золото бунта» размышляет о жанровых формациях в романе или, вернее сказать, о жанровых традициях. По его мнению, все, что в «Золоте бунта» от романа, – плохо, в главном и самом значительном – это поэма. Он имеет в виду прежде всего прозу поэтов и ссылается на «Серебряный голубь» Андрея Белого и на Пастернака.

По Быкову, в «Золоте бунта» «великолепно и ново» все, что идет не от традиционного романа, а от прозы поэтов: «чудеса, фольклорные заимствования, сказовые интонации, отвага в постановке последних вопросов, а главное, искусно сотканная иррациональная реальность, в которой ни одно слово ничего не значит, как в пятидесятнической глоссолалии» [Быков 2006: 175].

Понятно, что *«ничего не значит»* – значит больше, чем только прямым значением, значит звучанием, оттенками смысла. Дмитрий Быков, сам поэт, схватил прежде всего отношение к слову, родственное поэтическому отношению. Он приводит в пример обращение Иванова с архаической лексикой, где звучание прежде значения: «бесчисленные вогульские словечки, все эти эруптаны и ургаланы, выполняют в книге ту же функцию – создают непостижимый мир, в котором значения, в общем, необязательны: читатель волен вчитывать их в текст самостоятельно, как самостоятельно представляет себе бокров и калушу» [Быков 2006: 175]. «Он создает особую языковую реальность – вот почему пропускать длиннейшие пейзажи, тоже насыщенные диалектизмами, или технологические отступления вроде цитированного, со всеми его „сохлыми рвотинами“, при чтении не рекомендуется» [Быков 2006: 175].

Быков настаивает, что в прозе Иванова важен не столько сюжет, сколько описания; в частности, «длиннейшие пейзажи» – это и есть выход к пространству. В «длиннейших пейзажах», по логике Быкова, как раз и выражается концентрированно поэтическая функция. (По Якобсону, поэтическая функция – сосредоточенность на самом сообщении, когда важно не столько

то, *что* сообщается, а *как* сказано.) В пейзажах, в пространственных описаниях Иванов создает «особую языковую реальность». Можно добавить – самоценную.

Но с другой стороны, «длиннейшие пейзажи» поэтичны и в другом отношении. Поэтика пространства Алексея Иванова родственна поэтическим традициям.

Пространство Иванова подвижно, наделено свойствами живой первичной субстанции – такое пространство порождает в своем движении вещи. Подобный тип пространства искусствовед и теоретик живописи и архитектуры А. Г. Габричевский назвал динамическим.

> Динамическое пространство есть качественный субстрат, поток становления, из которого возникают отдельные тела, которые никогда от него всецело не обособляются и никогда не отрицают связь с породившей их и связующей их в единое сплошное целое стихией»; «динамическое пространство первично и положительно (не пусто). Оно дано до объектов <…> и есть их бытийное основание. Объекты суть продукты его индивидуации, они создаются как бы из пространства [Габричевский 2002: 165].

Разграничение двух принципиально различных типов пространственного восприятия и мышления – *статического и динамического* – является одним из главных постулатов теории искусства у А. Г. Габричевского. Хотя его концепция построена преимущественно на материале живописи и архитектуры, она имеет все же общеэстетический характер и приложима к сфере словесного искусства. Определение *динамический* сегодня может показаться семантически бедным, если не тривиальным. Но в 1920-е годы оно было значительно богаче оттенками и ощущалось напряженнее и ярче. В этом слове доминировал энергийный и силовой аспект и не только в физическом, но и духовном плане. В то время, например, в религиоведении была популярна «теория динамизма» (Р. Маррет, А. Гренье, М. Вагенворт), согласно которой начальные стадии религии были связаны с понятиями сверхъестественной имперсональной силы – mana, numen, orenda. Именно этот энергийный и силовой аспект семантики слова имел в виду Габричевский, определяя пространство как динамическое.

Подобное переживание пространства – почти персонифицированного, порождающего вещи, а не содержащего их в себе, – ярко реализовано в поэзии XX века у Андрея Белого, Бориса Пастернака, Осипа Мандельштама.

У Андрея Белого пространство по значению не сводится к

каким-либо более конкретным ландшафтным эквивалентам. Поля, просторы, равнины, а также материализованные в колючих кустах, бурьяне, хлипких осинках инфернальные силы в книге «Пепел», например, – все это порождения пространства, его фантазмы: «В пространствах таятся пространства». Россия Белого – это феномен бесконечно простирающегося пространства-зияния, где вязнет и исчезает время, история, человек. Пастернаковское пространство, напротив, все в явлении, оно феноменологично. Оно телесно, подробно и плотно заполнено, выпукло в каждой детали, оно живет напряженной соотнесенностью и связью мест в нем, оно пространственно упруго и вращено в историю, в быт человека. Это живой организм. Неслучайно здесь появляется важный для Пастернака мотив рождения: у него каменный город как материнское чрево, облекающее стучащегося в мир младенца [Пастернак 2003: 217]. Пространства Белого ледяные, у Пастернака оно теплое; пространство Белого поглощающее, у Пастернака – рождающее, пронизанное дыханием эроса: «Пространство спит, влюбленное в пространство».

В согласии с таким, открытым в начале XX века, поэтическим восприятием пространства Иванов видит (и воссоздает в прозе) пространство как общее «бытийное основание», живую, подвижную, колеблющуюся протяженность, и все ландшафтные формы представляет как сгустки единой пространственной субстанции, складки и узлы одной непрерывно ткущейся мировой ткани. Как в восьмистишии Осипа Мандельштама:

> Люблю появление ткани,
> Когда после двух или трех,
> А то четырех задыханий
> Придет выпрямительный вздох.
>
> И дугами парусных гонок
> Зеленые формы чертя,
> Играет пространство спросонок —
> Не знавшее люльки дитя [Мандельштам 1990: 200].

Примечательно, что и у Иванова как раз в тканевых метафорах (а они нередки в его прозе) интуиция пространства отчетливее всего проявляет свою сущность. Яркий образец – панорама из романа «Золото бунта».

> <…> под небом во все стороны *раскатился небеленый холст бескрайнего пространства.* Он могуче *вздувался* пологими горами и провисал лощинами и

> распадками. Вдоль окоема *колыхались, точно дышали,* плоские сизые волны – то ли в холодном мареве плавали дальние хребты, а то ли теплый пар отслаивался с остывающей краюхи мира [Иванов 2006: 206].

Повторяющиеся в романе тканевые образы, а также родственные им образы прядения, плетения, шитья, мятых поверхностей и подвижных складок в описаниях водного, воздушного, горного и таежного пространства[15]сводят эти разноприродные элементы к единому образно-смысловому знаменателю. Камень, воздух, вода, лес предстают как производные единой стихии – пространства. Поэтому скалы в романе «плывут как облака» [Иванов 2006: 579], река швыряется «жидкими глыбами» [Иванов 2006: 582], а недра горы оказываются столь текучими, что герой чувствует себя в земных толщах как на плывущем плоту, заходящем в поворот реки [Иванов 2006: 400].

Порой кажется, что именно пространство в романах Иванова является субъектом действия, а герой скорее предстает его инструментом. В романе «Золото бунта» автор неоднократно повторяет мысль о том, что есть общая народная судьба, и она связана с пространством, являясь едва ли не его производной. Есть замечательный момент в романе, когда Осташа, следя за руслом реки, мысленно «мерит углы и расстояния», мгновенно рассчитывая, как провести барку, следуя векторам сил стремительно несущейся в каменных теснинах воды. Работа его опыта и интуиции в этот момент визуализируется: «пространство точно расчертилось тонкими светящимися струнами» [Иванов 2006: 512]. В сущности, это проявляются силовые линии пространства, его непрерывно ткущаяся ткань, в которую должна вплестись и душа человека. Этот момент, когда человек становится заодно с энергией пространства – «*душа словно раскатилась по бурому полотенцу* реки и медленно растворялась в просторе створов и широких поворотов», становится высшей точкой самоощущения человека. О таких мгновениях, когда человек испытывает «редкое и дивное, бесценное и желанное, безошибочное чувство пути», чусовские сплавщики в романе говорят: «Душа ходом пошла…» [Иванов 2006: 579]. Человек должен вплестись в эту общую ткань, попасть на ткацкий станок судьбы, как попадает на него Осташа.

> Вперившись глазами в створ, Осташа не чувствовал себя и не помнил, кто он. Сейчас в нем от себя самого ничего и не осталось. <…> Этим всегда и манил к себе сплав: в большом общем деле отринуть себя от себя и

быть только тем, кем должно. Шалая вешняя вода всегда была живой. Она размачивала и расправляла искривленную душу, словно зачерствевший *ремень*. <… > Она *вплетала человека в упряжь судьбы* туда, куда ему и предназначено, а не куда пришлось, не куда хотелось, не куда думалось нужно [Иванов 2006: 501; курсив наш – *А. В.*].

В этой перспективе очевидной становится основа впечатляющей ландшафтной образности Алексея Иванова. Если определять главное в художественной индивидуальности и мироощущении прозаика Иванова – следует сказать: он – поэт пространства.

Поэтому пространство разворачивается в романах Иванова не столько нарративно, в повествовании, сколько итеративно, в напряженных описаниях-переживаниях ландшафтных феноменов. Особенно дороги Иванову реки и горы. Гора представляет собой словно овеществленный сгусток, узел пространственной «ткани». Вернемся к уже цитированному нами описанию шихана из романа «Географ глобус пропил. Мы избираем его как своего рода модельный образец, поскольку оно наиболее наглядно демонстрирует особенности художественного видения ландшафта у писателя.

Стена Шихана напоминала измятую и выправленную бумагу. На ее выступах лежал снег, кое-где бурые пятна выжженных холодом лишайников. В громаде Шихана, угрюмо нависшей над долиной, было что-то совершенно дочеловеческое, непостижимое ныне, и весь мир словно отшатнулся от нее, образовав пропасть нерушимой тишины и сумрака.

От этой тишины кровь стыла в жилах и корчились хилые деревца на склоне, пытающиеся убежать, но словно колдовством прикованные к этому месту. Шихан заслонял собою закатное солнце, и над ним в едко-синем небе горел фантастический ореол.

– Шихан – это риф пермского периода, – пояснил Служкин.

И это слово «риф» странно было слышать по отношению к доисторическому монолиту, который на безмерно долгий срок пережил океан, его породивший, и теперь стоит один посреди континента и посреди совершенно чуждого ему мира, освещаемого совсем другими созвездьями» [Иванов 2003: 122-123].

В очерке о Мамине-Сибиряке мы уже обращали внимание на то, что при всей визуальной проработанности образа шихана, в его описании преобладает необыденное и интенсивное переживание ландшафтного феномена. Оно ищет выражения в нагнетании гиперболизированных и эмоционально насыщенных определений: в Шихане есть что-то непостижимое, дочеловеческое, колдовское, вызывающее ужас, от чего кровь стынет в жилах.

Для определения природы этого переживания (а оно-то и формирует образ шихана) уместно обратиться к понятиям феноменологии религии, развитым в исследованиях Рудольфа Отто и Мирча Элиаде. Переживание, пронизывающее описание ландшафта в романе Иванова, подобно чувству ветхозаветного Иакова, пережитому им на пути из Вирсавии в Харран. То место у города Луз, что он принял за обычный укромный уголок, где можно переночевать, положив камень в изголовье, оказалось не чем иным, как «вратами неба». После ослепительного видения лестницы, соединившей землю и небеса, место его ночлега предстало перед потрясенным Иаковом в своем подлинном виде: «Как страшно сие место!» (Бт. 28, 17) Так и в описании шихана у Иванова мы имеем дело с чувством ужасающей тайны – mysterium tremendum. Это нуминозное переживание. Таким термином вслед за Отто широко пользовались Юнг и Элиаде в описаниях архаических структур сознания. Нуминозному (от numen, лат. – безличная воля или могущество богов) переживанию явление открывается не как простая физическая данность, а как вещественная манифестация сверхъестественной воли и могущества. У Алексея Иванова оно освещает глубинную, непостижимую и повергающую в трепет суть предмета, открывает в шихане не простой ландшафтный феномен, а явление кратофании: шихан – это манифестация сверхъестественной вневременной мощи земных недр[16]. Поэтому в завершении описания каменная стена осеняется космическим сиянием ореола-нимба.

Стоит обратить внимание на то, что в описание шихана словом героя введен элемент геологического комментария. Шихан определяется в категориях научной таксономии как остаток древнего рифа. Но рациональное знание нисколько не демистифицирует предмет. Оно и не берется его объяснять, а, напротив, поддерживает мистику предмета тем, что никак не соотносится с непосредственным опытом видения – по контрасту.

Переживание ландшафта у Иванова даже не священное, но именно нуминозное – вне нравственности и вне рационализации. (Рудольф Отто полагает, что священное предполагает

нравственный предикат – доброе, подчиняющееся моральному закону; тогда как нуминозное подразумевает «священное минус его нравственный момент, и, стоит добавить, минус его рациональный момент вообще» [Отто Рудольф 2008: 12].) Отсюда – чувство мистического, фантастического, ощущение ауры мифологизма даже там, где речь не идет о конкретной мифологии. Описательной, идентифицирующей, по справедливому замечанию В. И. Тюпы, была архаическая доповествовательная форма мифа: «Мифологическая природа, будучи непосредственной формой человеческого бытия, нуждалась в опознании ее, а не в рассказе о ней» [Тюпа 2002: 8]. Ведь миф, по характеристике О. М. Фрейденберг, «был всем – мыслью, вещью, действием, существом, словом», тогда как наррация, сохранив «весь былой инвентарь мифа», сделала его «персонажем, сценарием, сюжетом, но не самой «предметной» (протяженной) и «зримой» природой, нерасторжимой с человеком» [Фрейденберг 1978: 227-228].

То, что в описаниях пространства Иванов склонен не к повествовательному развертыванию, но к констатирующему «схватыванию» референтного содержания через сосредоточенное описание или рассуждение, тоже приближает его к лирике: поэтическое мировосприятие близко мифологическому сознанию.

В каждом романе Иванова есть эпизод потрясенного созерцания горы как явленной силы, миг дивинации, откровения. В «Сердце Пармы» это Гляденовская гора, в романе «Географ глобус пропил» встреча с Шиханом, в «Золоте бунта» – Костер-гора. В «Золоте бунта», оглянувшись на землянку дырника Веденея, Осташа – здесь автор подчеркивает реакцию героя – «попятился, отвалив челюсть» [Иванов 2006: 197]. То, что он увидел, выходило за рамки всех его представлений о естественном и нормальном порядке вещей, было запредельным и повергало поэтому в ужас: «Над убогой хибарой, вкопанной в склон горы, в небо возносились чудовищные утесы. Они были заостренные, как ножи, чугунно-серые, отвесные и дикие. <…> Какие силы отесали эту гору, как кол, и расщепили острие? Какой ужас поднял дыбом каменные космы? Взгляд, продолжая могучий рывок зубцов, улетал в остывшее синее небо. Оно опасно нависло над горой, как перевернутый омут, на дне которого блекло отсвечивала серебряная вогульская тарелка солнца» [Иванов 2006: 197].

За зубцами скал на вершине горы находится древнее вогульское святилище (вогулами на Урале русские называли народ манси). В описании Костер-горы страшная тайна горы усугублена еще одной выразительной деталью. Ночью,

проснувшись от неприятного ощущения скользящих по лицу теней, Осташа видит, как на вершине горы беззвучно плещется «мертвый огонь» – «огромный и яркий синий свет» [Иванов 2006: 208]. Это потерявший душу дырник Веденей служит на древнем капище.

Костер-гора – откровение священного. Но это чужое священное. Это образ вогульского мира. Мира таинственного и ужасающего, сопрягающего в единство небо и рвущиеся вверх дикие скалы. Иванов строит описание Костер-горы в неявной, но очень вероятной ориентации на многофигурные конические композиции звериного стиля. Над рвущимися с земли вверх скалами собирается небесный свод как перевернутый омут, и в центре его оказывается солнце – вогульское серебряное культовое блюдо[17]. Это модель целого мира, мира чужого, инокультурного, но прочно укорененного в почве. Гора описана здесь не только как узел пространства, ландшафтный феномен. Она предстает как иерофания – явленная в скалах иррациональная демоническая мощь.

В недрах другой горы, Вайтлугиной, Осташа переживает и другое потрясающее откровение. Когда Осташа мечется в обрушивающейся штольне и понимает, что выхода нет, он бросается на колени с молитвой, и в это мгновение, совсем по-гоголевски (вдруг стало видно далеко во все концы света), ему разом открывается весь мир.

> Осташа встал на колени и вдруг как-то необыкновенно ясно увидел весь мир от неба до пекла – может, это душа воспарила из тела?.. Где-то наверху, высоко-высоко, сияло яркое зимнее солнце. Под ним на покатых горах, меж которых застыли ледяные реки, мохнатился и пушился снежный лес. Под снегами сплетались узловатые корни деревьев и трав и спали медведи. А под корнями и под медведями лежала немая толща земли, сначала – плодородной, потом – мертвой; и уже под этой толщей в последней складке пустоты стоял на коленях он, Осташа, маленький человечек». [Иванов 2006: 403].

Здесь разворачивается в глубоко индивидуальном воплощении известная (трехуровневая) мифологема мировой горы: мир богов, духов, а посередине – человеческий род.

Осташа переживает леденящий ужас заживо погребаемого («вопящая жуть копьем медленно пронзила живую, бьющуюся душу»), но его молитва возносится к началу этого мира, что «выше лесов, выше неба, выше солнца». Над всем в этом мире есть

Бог, и Он услышал и помог, вывел из бездны наружу. Мир, который увидел Осташа в своем пещерном видении, – это его родной Божий мир, «ладно устроенный»[18]. Иванов и строит описание, чуть стилизуя его в духе иконописного изображения едва ли не в нарядной палехской стилистике: с горой, лесами, спящими медведями и открытым глазу чревом горы, где Осташа – как Иона в чреве китовом. Прямая ориентация Алексея Иванова в этом эпизоде на библейский текст не исключена. Сравните:

> К Господу воззвал я в скорби моей, и Он услышал меня; из чрева преисподней я возопил, и Ты услышал голос мой. Ты вверг меня в глубину, в сердце моря, и потоки окружили меня, все воды Твои и волны Твои проходили надо мною. И я сказал:
>
> «Отринут я от очей Твоих, однако я опять увижу святый храм Твой». Объяли меня воды до души моей, бездна заключила меня; морскою травою обвита была голова моя. До основания гор я нисшел, земля своими запорами навек заградила меня.
>
> Но Ты, Господи Боже мой, изведешь душу мою из ада. Когда изнемогла во мне душа моя, я вспомнил о Господе, и молитва моя дошла до Тебя, до храма святого Твоего. Чтущие суетных и ложных богов оставили Милосердого своего, а я гласом хвалы принесу Тебе жертву; что обещал, исполню: у Господа спасение! И сказал Господь киту, и он изверг Иону на сушу [Ион.1:1-16, 2:1-10].

Характерно, что в описании обрушения штольни присутствуют водные мотивы, уподобляющие земные недра водным хлябям. Горные породы начинают течь, свод пещеры обвисает, как мятый парус.

Помимо Вайлугиной и Костер-горы, в связи с которыми на вершине второй и в недрах первой Осташа переживает откровения, в горном пространстве романа выделяется еще одна гора – боец Дождевой, с которым так же, но несколько по-иному связан момент откровения.

Боец Дождевой символически обособлен от горного пространства романа – это часть родного пространства героя. Рядом с ним расположена Кашка, деревня Осташи. Потому он, сплавщик, и не боится «самого свирепого на Чусовой» Кашкинского перебора у подножия Дождевого, что знает «пути сквозь него лучше линий на своей ладони» [Иванов 2006: 548]. В виду бойца протекает вся жизнь героя. На нем шли опасные детские игры, у подножия бойца Осташа чуть не утонул в детстве,

«один лишь засыпанный снегом Дождевой <…> слышал Лушину мольбу о помощи» [Иванов 2006: 268], и отец Осташи не успел прийти воспитаннице на помощь.

Облик знакомого с детства бойца изменился внезапно – после того, как по Кашке пронеслась вакханалия насилия, раскованного пугачевщиной: «подмененыши» братья Гусевы изуверски извели семью соседей Осташи и сожгли их усадьбу. Тогда Дождевой стал виден весь от Осташиного дома, «но сделался он каким-то укоряющим и грозным, будто библейская скрижаль, на которой был написан закон, что попрали Гусевы» [Иванов 2006: 83].

Далее лейтмотивом описания Дождевого становится очевидная отсылка к Синаю, где Яхве открыл десять заповедей, и Моисей высек их на каменных скрижалях. Суровый, непреклонный, никому ничего не прощающий, Дождевой смотрит «с апостольским укором» и держит над миром каменные скрижали[19]. В той же роли святой горы боец появляется в финальной сцене романа, когда Осташа нарекает сына Петром. Здесь «суровый боец Дождевой смотрел сквозь окно на Осташу, а Осташа смотрел на Неждану, кормившую грудью младенца. И в памяти Осташи плыли, как барки, чеканные и огненные слова: «И Я говорю тебе: ты – Петр, и на сем камне Я создам Церковь мою, и врата ада не одолеют ее» [Иванов 2006: 699]. Таким образом, устами Осташи вещает боец Дождевой.

«Учительная», «апостольская» роль бойца Дождевого не уникальна, напротив, она проявляет принципиальный момент поэтики пространства и, шире, идейного строя романов Алексея Иванова, в которых земля, ландшафт – это едва ли не определяющее начало для жизни человека в истории.

Список литературы

Александров Н. Не все то золото… // Известия. 22 сентября 2005.

Быков Д. Сплавщик душу вынул, или В лесах других возможностей // Новый мир. 2006. № 1.

Габричевский А. Г. Морфология искусства. М., 2002.

Иванов А. В. Географ глобус пропил. М., 2003.

Иванов А. В. Золото бунта. СПб., 2006.

Кукулин И. Героизация выживания. Социальные фобии в современном русском романе // Новое литературное обозрение, 2007. № 86.

Мандельштам О. Э. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1.

Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003. Т. 1.

Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2004. Т. 4.

Отто Рудольф. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб., 2008.

Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. 2002. № 5.

Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.

Элиаде М. Трактат по истории религий. СПб., 1999.

Пермь в топике русской культуры

В настоящем очерке предпринимается попытка понять Пермь как одно из «общих мест» русской литературы – то есть как топос культуры с присущим ему потенциалом символических значений. Поиски Перми на карте русской культуры начнем с «Венецианских строф» Иосифа Бродского. Пермь как будто неожиданно появляется в седьмой строфе первой части этого великолепного поэтического диптиха:

> Так смолкают оркестры. Город сродни попытке
> воздуха удержать ноту от тишины,
> и дворцы стоят, как сдвинутые пюпитры,
> плохо освещены.
> Только фальцет звезды меж телеграфных линий —
> там, где глубоким сном спит *гражданин Перми*.
> Но вода аплодирует, и набережная – *как иней*,
> *осевший* на до-ре-ми.

«Гражданин Перми» – это, конечно, Сергей Дягилев, чей прах покоится на православном греческом кладбище острова Сан Микеле. Отрочество и юность Дягилева действительно прошли в Перми. Здесь он жил с 1880 по 1890 год. Отсюда после окончания гимназии восемнадцати лет уехал в Петербург, где и началась его блистательная судьба, завершившаяся в 1929 году успением в Венеции.

Почему именно Дягилев появляется у Бродского, нетрудно понять. Текст стихотворения насыщен реминисценциями венецианских образов из произведений русских поэтов серебряного века [Лосев 1996], и Дягилев – своего рода эмблема этого века. Бродский описывает пустынный ночной город, полный только отзвуков когда-то кипевшего карнавала: *«где они все теперь – эти маски, полишинели, перевертни, плащи?»*. Эта строчка прозрачно напоминает об ахматовской «Поэме без героя», где серебряный век русской культуры рисуется в тонах венецианского карнавала. И один из режиссеров этого карнавала – Дягилев, воплотивший в своей жизни и предприятиях весь блеск и двусмысленность той эпохи. Сквозь призму русской культуры разве нельзя представить Венецию грандиозной постановкой Дягилева? Поэтому Дягилев здесь как спящий демиург отгоревшего праздника. На его незримом присутствии держится память о масках и музыке. В ночном безмолвии, вопреки

наступающей тишине, над местом его успокоения звенящим фальцетом поет звезда, и ей аплодируют воды каналов.

Но возникает вопрос, почему же Дягилев вошел в текст Бродского не прямо, а посредством такой отдаленной, казалось бы, от смысла и блеска его судьбы географической метонимии *«гражданин Перми»*? Почему именно Пермь у Бродского стала эмблемой Дягилева, скорее уж гражданина мира, чем далекого провинциального города?

Всмотримся в детали, окружающие это место текста. Только в строке появился *гражданин Перми*, как сразу повеяло холодом, и мерцающая набережная покрылась куржаком *инея, осевшего* на застывшей музыке. Пермь принесла с собой в текст дыхание севера. А если сформулировать в культурном смысле точнее, то – *гиперборейского севера.* Кстати, поэты той эпохи, Анна Ахматова, Осип Мандельштам, венецианскими мотивами которых Бродский переплел свои строфы, считали себя гиперборейцами, так назывался журнал акмеистов – «Гиперборей».

Ну а Дягилев – гипербореец в сугубом смысле, по рождению. Дело, конечно, не в скромном провинциальном городе, который во времена дягилевской юности еще мирно *«спал в передней культуры»*, как выразился о своей родине другой известный пермяк, писатель, италофил и масон Михаил Осоргин. Дело в магии имени – Пермь. Изначально в памяти русской культуры Пермь – это далекий северный край, языческая земля, страна тайн, скрытых сокровищ и магических инспираций, мифическая снежная Биармия, а только потом – город. Константин Бальмонт, побывавший в Перми в 1915 году, отметил свой мимолетный визит строчкой: *«Я был в Биармии великой»*. Да, не в типичном провинциальном городке с 70 тысячами населения, а в месте великой памяти. Вот этой Перми гражданином был и Дягилев. Он, пришелец с магического севера, родины инспираций, место своего последнего покоя нашел в центре старой южной культуры. Этот шлейф памяти, связанный с Пермью, был так же внятен Бродскому, как и русской культуре серебряного века.

Чтобы понять, как складывалась пермская память в русской культуре, нам придется заглянуть в очень отдаленные времена. По историческим меркам Пермь относительно молода. Она была основана в ходе губернской реформы, когда для улучшения управления территориями Екатерина II на месте громадных провинций петровских времен учредила несколько десятков губерний. Во множестве строились новые города, губернские центры. В их числе оказалась Пермь. Но важнейшее обстоятельство ее рождения состояло в том, что месту новому, в сущности – *пустому,* в 1781 году было дано древнее, уже

насыщенное историко-культурной памятью имя. Город принял на себя груз этой памяти как свое собственное предание. История города Перми – это история врастания в память своего имени.

Только известная письменная история имени *‘Пермь’* ко времени учреждения города насчитывала не менее восьми веков. Впервые оно встречается уже в XI столетии в древнейшем письменном источнике – Начальной летописи, или «Повести временных лет» в перечне племен, населявших северо-восточные окраины. А с XIV века в летописях, грамотах и указах появляются топонимы *Пермь Старая или Вычегодская и Пермь Великая*. Пермью Старой называли обширные земли на территории нынешних Кировской и Вологодской губерний в бассейне рек Вятки, Вычегды, Северной Двины и Печоры, Великой – земли в верховьях Камы. Одновременно слово продолжало существовать как название народа: *пермяне, пермичи, пермяки*[20].

Но *Перми* не суждено было остаться обыкновенным этнотопонимом с точечным, хотя и не совсем определенным значением. По крайней мере дважды, в конце XIV и в XVIII веке, Пермь попадала в фокус интенсивной саморефлексии русской культуры, обрастая постепенно плотной аурой символических значений.

В последней четверти XIV столетия в унисон с Куликовской битвой началось крещение языческой Перми – Русь решительно двинулась на Восток. Это движение возглавил пассионарный священник Стефан из монастыря Григория Богослова, что в Ростове. Одержимый идеей апостольского служения, Стефан бесстрашно преодолел сотни километров по лесной глухомани вдоль рек Вымь, Вычегда и Сысола. Он разыскивал языческие святилища, крушил топором и сжигал идолов, основывал церкви и часовни, ставил кресты на месте языческих святынь и проповедовал Евангелие. Как бы повторяя подвиг Кирилла и Мефодия, Стефан изучил язык пермяков, создал азбуку и перевел на пермский язык богослужебные книги. К язычникам он обращался на их родном языке. Возможно, это и определило успех его проповеди. Стефан создал пермскую епархию и стал первым епископом Перми. Он умер в 1396 году. Крещение Перми довершили его преемники. В 1462 году новый пермский епископ Иона дошел до Чердыни и крестил Пермь Великую. Языческая Пермь стала христианской.

Эта история стала темой великого произведения древнерусской литературы. В конце XIV либо в самом начале XV века один из самых замечательных книжников Древней Руси Епифаний Премудрый написал «Житие Стефана Пермского». Для русского читателя рубежа XIV-XV веков Пермь была terra

incognita. Чтобы достоверно описать апостольское служение Стефана, Епифанию надо было «известно уведати о Пермьской земле, где есть, и в киих местех отстоит <…> и котории языци обьседят ю» [Святитель Стефан Пермский 1995:64]. Землеописание, судя по результату, увлекло Епифания не меньше, чем жизнеописание героя, и житие Стефана оказалось также и увлекательной повестью о «Пермстей земле». Подробно рассказывая о незнакомой языческой стране, обычаях и верованиях ее обитателей, Епифаний создал впечатляющий образ Перми.

Характерная особенность этого образа – представление о предельности и избранности Пермской земли. Епифаний описывал житие Стефана в атмосфере напряженных эсхатологических ожиданий: считалось, что на рубеже XIV-XV вв. мир вступил в последнее столетие семитысячелетнего мирового цикла[21]. Крещение Перми «в последняя дни <…> на исход числа седмыя тысяща лет» [Святитель Стефан Пермский 1995: 72] воспринималось как провиденциальное событие: здесь в тот момент прошла ось всемирной истории. У Епифания Пермь предстала как крайний рубеж христианского мира, где борьба света и тьмы достигает особой напряженности и перспективы ее судьбоносны.

Епифаний создал образ таинственной языческой страны, «идеже покланяются идолом <…> идеже веруют в кудесы, и в волхованья, и в чарованья» [Святитель Стефан Пермский 1995: 74, 82]. Представление о пермской магии и колдовстве стало отличительным знаком места. Впечатление о силе и глубине пермского язычества, кстати, парадоксально усилено как раз тем эпизодом жития, который призван был окончательно его опровергнуть. В прении Стефана с главой пермяков шаманом Памом этот «чародевый старец» выступил достойным соперником миссионера. Его апелляции к национальной и культурной самобытности пермян, верности традициям пращуров и защита их исконных верований прозвучали у Епифания и эмоционально, и содержательно более убедительно, чем это, возможно, предполагал сам автор[22].

С сочинением Епифания Пермь вошла в топику русской культуры как одно из ее символических мест. Причем темы Епифания получили в дальнейшем еще более интенсивное развитие. Вторая волна историко-культурной тематизации *‘Перми’* пришлась на XVIII век. В это столетие Урал переживал бурный экономический рост и превратился в крупнейшего в мире производителя металла, опору военной мощи Российской империи [Harris 1999]. Промышленное освоение Урала

сопровождалось изучением его географии, истории и этнографии. Тогда и возникла поэтическая идея о родстве Перми и легендарной Биармии.

Впервые об этом заговорил шведский полковник Табберт фон Страленберг. После Полтавского сражения он оказался в плену и долгие годы провел в Верхнем Прикамье. Занимаясь изучением местных языков и древностей, Страленберг пришел к выводу, что Пермь Великая есть не что иное, как загадочная Биармия, богатая северная страна, о которой рассказывали скандинавские саги[23]. Вслед за Страленбергом о Перми-Биармии писали М. В. Ломоносов и В. Н. Татищев, руководители научных экспедиций на Урал академик И. И. Лепехин и капитан Н. П. Рычков. Немалую роль в сближении Перми и Биармии сыграло фонетическое сходство топонимов[24]. В итоге было едва ли не общепризнано, что «Пермия получила себе наименование от древней северной области Биармии, которая еще до приходу в Россию варяжских князей управлялась собственными владетелями или Князьями, военными делами и успехами, в древности приобретшими себе славу», что «Пермская страна в самой древности была славнейшая из всех земель, лежащих к востоку и северу» [Древняя Российская Вивлиофика 1791: 216].

Научно удостоверенных данных, подтверждающих связь Пермского края с Биармией, не существует. Скорее всего, и сама Биармия – типичный историографический фантом, такая же «неведомая земля», как Гиперборея. Во всяком случае, можно считать общепризнанным научным мнением, что, опираясь на сообщения саг, географически локализовать эту легендарную страну вряд ли возможно[25]. Тем не менее трезвая научная критика связи Перми с Биармией мало влияла на популярность идеи. Она привлекала не только тем, что проливала свет на древнюю эпоху России, но и восстанавливала льстящую национальному самосознанию преемственную связь с легендарным северным царством. Поэтому Пермь охотно усвоила биармийский миф. Характерно, что одна из городских улиц, выходившая к Каме, называлась Биармской. О биармийском прошлом Пермской земли на протяжении всего XIX века увлекательно рассказывали путевые очерки П. И. Мельникова, П. Н. Небольсина, Е. В. Шмурло и Д. Н. Мамина-Сибиряка.

Биармийскую легенду питали и рассказы Епифания о многочисленных языческих капищах и культе пермян, и местные предания. В Пермской губернии повсеместно были распространены рассказы о чуди, народе, населявшем Прикамье в дохристианский период. В многочисленных преданиях чудь связана с нижним, подземным миром. Напоминающие гномов

европейского средневековья чудины слыли рудознатцами и металлургами, они рыли глубокие штольни, добывали руду, плавили металл[26]. С таинственной глубиной земли были связаны другие распространенные сюжеты преданий о чуди: о заколдованных кладах [Грибова 1975: 99-103; Мельников 1840: 3-4] и самоистреблении чудского народа. Самый выразительный миф чудского цикла – это предания об уходе чуди, отказавшейся принять крещение, под землю [Грибова 1975: 96-99].

Ореол архаики, таинственной древности и магии, который приобретала Пермь благодаря Епифанию, биармийскому мифу и преданиям о чуди, поддерживался археологическими находками. В ходе археологических изысканий в XIX и XX вв. на территории Пермского края были обнаружены тысячи артефактов медного и бронзового литья: отдельные фигурки и ажурные пластины с искусно стилизованными изображениями птиц и рыб, людей и богов, сплетающихся в странных сочетаниях медведей и лосей. Это местное искусство, пережившее расцвет в VII-IX веках н. э., получило название пермского звериного стиля. Его артефакты открывают фантастический и стройный в своих связях мифологический мир древних пермяков, их космогонические представления. Уникальны многофигурные композиции с изображением монументальной Богини Матери, окруженной сплетением людей и животных и попирающей ногами ящера. Семантика и функции изображений пермского звериного стиля до сих пор не получили сколь-нибудь убедительной интерпретации. Много неясностей остается в происхождении так называемого «закамского серебра», о котором сообщалось в русских летописях еще в XIV веке. Речь шла, скорее всего, о серебряных изделиях из зороастрийского Ирана эпохи Сасанидов III-VII века н. э., во множестве обнаруженных в Верхнем Прикамье. Каким образом блюда и кувшины, бокалы и геммы с неповторимыми узорами и высокохудожественными изображениями из дворцов персидских царей попали на берега Вишеры и Колвы, до конца неясно. А находок были тысячи. Обширная коллекция сасанидского серебра, собранная графами Строгановыми, составила основу коллекции в Эрмитаже. Страстным коллекционером древнего серебра был чердынский купец Алин. В начале XX века его дом в Чердыни сгорел, коллекцию спасти не удалось, и его бесценные находки сплавились в огромный 16-пудовый серебряный слиток.

Так складывалась историческая память Перми. У всех ее оттенков был единый вектор: пермская мифология по преимуществу теллурична. Она апеллирует к таинственной глубине земных недр. Это тяготение закрепила геология. В середине XIX века Родерик Мурчисон открыл в Прикамье

эталонные проявления нового геологического периода палеозоя. Он назвал его Permian – Пермский, мотивировав название связью обследованной им территории с «древним царством Биармией или Пермией» [Баньковский 1991: 5].

Надо сказать, что теллурическая тема характерна для Урала в целом. Но если для горнозаводского Урала и его центра Екатеринбурга она связана с темой минеральных подземных богатств, драгоценных камней, для Челябинска с темой огня и металла, то для Перми земная глубина – это прежде всего глубина истории, потаенной древности. Это потаенная Биармия, ушедшее под землю царство, ставшее глубинным пластом Перми, это исчезнувшая в глубинах земли чудь, образы пермского звериного стиля, предания о чудских заколдованных кладах, чудские городища и могильники, фантастические подземелья, где таятся, по современной неомифологической версии, сокровища древних Ариев[27]. Пермский теллуризм имеет отчетливый хтонический колорит.

Итак, в течение XVIII-XIX веков в связи с темой Перми в русской культуре сформировался комплекс суггестивно действенных представлений о биармийско-чудской древности Перми. Биармийско-чудской миф инициировал в восприятии Перми обширный круг действенных коннотаций: «глубинное», «подземное», «древнее», «потаенное», «таинственное», «заколдованное», «угрожающее» – развитая сеть этих семантических компонентов подспудно определяет и структурирует восприятие пермской темы, многообразно проявляясь в ее интерпретациях.

В памяти русской культуры Пермь утверждается как место действия чудесного, магического, как заповедник живой архаики. Показательна в этом смысле неоконченная повесть Николая Гумилева «Веселые братья» (1916) [Гумилев 1991: 354-383]. Ее герой, молодой этнограф из Петрограда, едет в Пермскую губернию собирать фольклор, а попадает в «страну безмерностей», где его судьба круто меняется. Он знакомится с членами таинственной секты и пускается с ними в странствие к загадочному городу, затерянному в глубине уральских гор. Повесть наполнена мотивами магических практик и фольклорной жути.

Архаические мотивы пермской памяти отозвались у Бориса Пастернака. Он прожил в Пермской губернии первую половину 1916 года. Изначально в индивидуальной топике Пастернака север был родиной поэтических инспираций. «Я смок до нитки от наитий, И север с детства мой ночлег», – писал он в одном из ранних стихотворений. Поэтому отчасти его поездка на север

Пермской губернии оказалась возвращением к самому себе. Мотивами архаики насыщены уральские стихи Пастернака «Урал впервые», «На пароходе», «Станция». В Перми он селит героиню повести «Детство Люверс». Ранние воспоминания девочки тонут в завитках шкуры белой медведицы, устилавшей пол ее детской: белый медведь – символ древней Перми, его изображение на гербе города и губернии. Пермская память Пастернака многое определяет в романе «Доктор Живаго». От образа города Юрятина до сцен партизанской войны в тайге. Особенно красноречиво в этом отношении описание шихана, где были расстреляны заговорщики. Это каменная площадка, которую «по краю запирали отвесные, ребром стоявшие гранитные глыбы. Они были похожи на плоские отесанные плиты доисторических дольменов. Когда Юрий Андреевич в первый раз попал на эту площадку, он готов был поклясться, что это место с камнями совсем не природного происхождения, а носит следы рук человеческих. Здесь могло быть в древности какое-нибудь языческое капище неизвестных идолопоклонников, место их священнодействий и жертвоприношений» [Пастернак 2004: 351]. Это описание прямо возвращает нас к темам и образам пермской архаики.

Архаическая и магическая Пермь Великая масштабно предстала перед современным читателем в романе «Сердце Пармы» (2002) пермского писателя Алексея Иванова. Говоря об эстетике своего романа, Алексей Иванов возводит ее к образам пермского звериного стиля: это что-то «древнее, непонятное, косматое, дикое, обломанное по краям, с окалиной, зеленое от окиси, выкопанное из земли. И я старался писать так, чтобы мир у меня был такой же дикий, косматый, обломанный по краям, вышедший из каких-то непостижимых недр» [Иванов 2005: 16]. Эксперимент Алексея Иванова удался. Реконструированная им история Перми Великой XV века стала одним из самых ярких явлений в русской литературе начала XXI века.

Проделанное нами путешествие по источникам, питавшим образ Перми как земли таинственной, древней и магической, вполне объясняет, почему Иосиф Бродский представил Дягилева косвенно как «гражданина Перми». Дягилев в Венеции – посланец северной страны безмерностей с ее магией и тайной.

Но у Перми в русской памяти есть и другая грань. Мы выйдем к ней через одно место в романе Владимира Набокова «Bend Sinister», где герой, профессор Круг, уподобляет подъем на лифте путешествию на своего рода машине времени сквозь пласты геологических эпох, частью сочиненных, частью реальных.

Лифт несет его «from the twinned night of the Keewenawatin and the horrors of the Laurentian Revolution, *through the ghoul-*

haunted Province of Perm, through Early Resent, Slightly Recent, Not So Recent, Quite Recent, Most Recent – warm, warm – up to *my* room number on *my* hotel floor in a remote country» [Nabokov 1947: 88].

«Кишащая упырями провинция Пермь» – так перевел нужное нам место С. Ильин в русском издании романа.

В сложно сплетенной метафоре Набокова туго стянуты несколько реминисценций. Здесь есть и прямая цитата из стихотворения «Улялюм» Эдгара По (the ghoul-haunted woodland of Weir), и отзвук «пермских дремучих лесов» как границы обитаемого мира у Пушкина, и пермский период – все это знаки древней магической Перми со всем ее хтоническим колоритом. Но появляется здесь и нечто новое – тема глухой и страшной провинции. Комментируя это место для датского переводчика романа, Набоков заметил, что, помимо всего прочего, он хотел намекнуть на «ужасы советских трудовых лагерей» [Набоков 1997: 578]. Так перед нами открывается другая грань пермской памяти в русской культуре: глухая провинция, место изгнания и ссылки. В этом образе историческое и символическое также образуют неразрывное единство.

Эта ипостась пермской памяти складывалась на протяжении всего XIX века и связана прежде всего с восприятием Перми как города. В XIX веке чаще фрагментарные, реже развернутые описания Перми время от времени появляются в путевых записках, очерках, в эпистолярной, дневниковой и мемуарной прозе. Пишут о Перми, как правило, люди сторонние, с местом не связанные, просвещенные, со взглядом наблюдательным, умом острым, ироничным и склонным к обобщению. Это те, кто останавливался здесь на короткое время, следуя дальше, как А. Н. Радищев, Ф. Ф. Вигель, П. А. Вяземский, П. И. Небольсин, И. С. Левитов, Н. Д. Телешов, Е. Ф. Шмурло, В. И. Немирович-Данченко или А. П. Чехов. Для других, как для М. М. Сперанского, А. И. Герцена, П. И. Мельникова-Печерского или В. Г. Короленко, Пермь была местом ссылки. Лишь немногие из писавших о Перми провели здесь, как Е. А. Вердеревский и Д. Н. Мамин-Сибиряк, несколько лет по своей воле без давления внешних обстоятельств, первый служил, второй учился в духовном училище. При всей жанровой разнородности и фрагментарности реплик о Перми во всех них присутствует все же некое единство ее образа города и его и ауры.

Многое в восприятии города определило имя. До наших дней в его употреблении ощутим дуализм двух значений: Пермь как древняя земля, страна и Пермь как город. А в XIX веке контраст этих значений был разительным. Неслучайно П. И. Небольсин, один из основателей Русского географического общества, историк

и этнограф, считал нужным предупредить читателя своих путевых очерков, что губернская Пермь – это совсем «не тот город, который в старину назывался Великою Пермью» [Небольсин 1849: 8].

В величественной тени, которую отбрасывала память полулегендарной Перми Великой, губернский город терялся и – по контрасту с ожиданиями – казался особенно жалким. Но благодаря тому же контрасту типичные черты провинциального города в облике Перми приобретали в глазах наблюдателей особую насыщенность, рельефность и многозначительность.

Описывается Пермь, как правило, по узнаваемым литературным лекалам губернского захолустья, но в ее случае черты проводились как-то особенно густо, с нажимом. Так, например, обычно подчеркивалось, что Пермь – это город *искусственный*, возникший, как заметил А. И. Герцен, «по приказу», в отличие от городов, выросших исторически. Выпавшая на долю Перми роль столицы обширного, богатого и древнего края долгое время, вплоть до конца XIX века, не была обеспечена ни экономическим, ни человеческим потенциалом. «Пермь есть присутственное место + несколько домов + несколько семейств; но это не город губернии, не центр, не средоточие чувств целой губернии, решительное отсутствие всякой жизни», – резюмировал свои наблюдения А. И. Герцен, побывавший здесь в ссылке в 1835 году [Герцен 1961: 45]. Но в том же духе писали о Перми и в самом конце XIX века, утверждая за городом репутацию особенно «характерного типа далекого губернского захолустья» [Шмурло 1889: 116].

Подобных – искусственных – городов в ходе губернской реформы в России в XVIII веке возникло немало. Был у них и общий прототип – Петербург. Только в отношении к Перми ее происхождение «по приказу» генерализировалось, и город приобретал черты зловещего фантома. Емкий по глубине обобщения образ города, существующего только на плане, оставил в своих очерках П. И. Мельников: «Если вам случилось видеть план Перми – не судите по нем об этом городе: это только проект, проект, который едва ли когда-нибудь приведется в исполнение. Почти половина улиц пермских существует лишь на плане <…> Поэтому, с первого взгляда, Пермь представляется городом обширным, но как скоро вы въедете во внутренность ее, увидите какую-то мертвенную пустоту» [Мельников 1909: 568]. О той же пустоте, принявшей вид города, писал современник Пушкина Ф. Ф. Вигель, побывавший в Перми в самом начале XIX века: «это было пустое место, которому лет за двадцать перед тем велено быть губернским городом: и оно послушалось, только

медленно» [Вигель 1864: 142]. Ту же идею, но уже в конце XIX века развивал Д. Н. Мамин-Сибиряк, называвший Пермь не иначе, как «измышлением административной фантазии» [Мамин-Сибиряк 1889: 47].

В этих репликах прослеживается родство пермской поэтики с петербургской при всей несоизмеримости материальных масштабов городов. Сказывается оно и в другом отношении – в ощущении пограничности города. Пермь – город, стоящий на географическом и метафизическом рубеже, на краю, далее – Азия, Сибирь, вообще – другой мир, иное. По иронии судьбы один из ручьев, служивших границей старой Перми, назывался Стиксом [Мельников 1840: 8; Смышляев 1891: 111]. Так и значилось на топографических картах.

Инфернальное начало нередко присутствует в описаниях города. Именно в таких тонах описал свою встречу с Пермью А. И. Герцен. Как-то в пути на рассвете его разбудил лязг и звон железа. Коляску окружала партия каторжников. Полуобритые головы, угрюмые лица в скудном утреннем свете. Свирепый стражник, нагайкой стегавший заключенных. Герцен поспешил отвернуться и увидел: на дороге стоял столб, на столбе медведь, на медведе – евангелие и крест. Герб Пермской губернии. Он приехал к месту назначения. Сцена на дороге живо напомнила ему образы Данте. Сидя под стражей в Крутицких казармах в Москве, Герцен занимался итальянским и читал «Inferno». Незадолго до въезда в Пермь на одной из почтовых станций Сибир-ского тракта он даже нацарапал на оконнице строки, высеченные на вратах Ада:

Per me si va nel' eterno dolore
Per me si va nella citta dolente.

Вряд ли теперь он не расслышал в этих строчках имя города, где ему, как казалось, предстояло провести годы и годы: *Per me* – Пермь. Ожидания оправдались: «Пермь меня ужаснула, это преддверие Сибири, там мрачно и угрюмо» [Герцен 1961: 42].

У такого восприятия города было историческое основание. *Per me* Пермь весь XIX век следовал поток арестантов. Город был транзитным пунктом на их пути в Сибирь. И в этом смысле Пермь для тысяч и тысяч людей оказывалась преддверием каторжного ада. Много ссыльных было в самом городе. Два года – с 1812 по 1814 – в Перми провел М. М. Сперанский. Отсюда он писал А. А. Столыпину: «из всех горестных моих приключений сие было самое горестное <…>. Видеть всю мою семью за меня в ссылке и где же! В Перми» [Красноперов 1989: 52]. Имя города подано

здесь с таким выразительным интонационным жестом окончательной безнадежности, что его смысл не оставляет сомнений: Пермь – это предел. XX век не изменил каторжной ауры Перми. Пермский край стал одной из крупных провинций ГУЛАГа. В пермских лагерях побывали многие: от Осипа Мандельштама и Варлама Шаламова до диссидентов 1960-70-х годов.

Город, возникший из пустоты усилием государственной воли, город-фикция, фантом, город, стоящий на границе бытия, – вот вторая ипостась Перми в топике русской культуры. В этой ипостаси коренится метафора Набокова.

Таков город в пьесе А. П. Чехова «Три сестры». Он расположился словно на краю обитаемого мира. Здесь даже в мае идет снег, а вокзал несуразно далек – в 20 верстах от города. Город в драме – это город мертвых, откуда живым не выбраться, как бы они этого ни хотели. Как сестрам, оказавшимся здесь. Где-то есть другой мир, в котором они жили когда-то, но он недостижим. Граница с миром живых непреодолима, и героини обречены на медленное умирание, чувствуя, как «выходят каждый день по каплям и силы, и молодость». В письме к А. М. Горькому, комментируя ход работы над пьесой, Чехов обронил, что действие «Трех сестер» «происходит в провинциальном городе вроде Перми» [Чехов 1978: 427]. Это не произвольная реплика: выбор города подсказан Чехову отзвуками пермской памяти в русской культуре.

Описывая очертания места Перми в русской культуре, мы намеренно обратились к Набокову и Бродскому. Ни тот ни другой никогда не бывали в этом месте, что обеспечивает чистоту эксперимента. Пермь для них – лишь одно из имен русской культуры с шлейфом смутных ассоциаций. Чтобы знать Пермь как культурный топос, нет необходимости в ней бывать. Надо лишь иметь слух, чуткий к вибрациям памяти культуры.

Список литературы

Баньковский Л. Пермистика. Пермь, 1991.

Вигель Ф. Ф. Воспоминания. М., 1864. Часть 2.

Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1961. Т. 21: Письма 1832-1838 гг.

Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. Проблемы семантики, М., 1975.

Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. М., 1991. Т. 2.

Джаксон Т. Н. Исландские королевские саги о Восточной

Европе, М., 1993.

Дмитриев А. А. Пермская старина. Вып. I: Древности бывшей Перми Великой. Пермь, 1889.

Иванов А. В. «Ландшафт формирует мышление…»: Интервью // Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания. Пермь, 2005.

Красноперов Д. «Я увез из Перми воспоминание…». Пермь, 1989.

Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5.

Мамин-Сибиряк Д. Н. Старая Пермь // Вестник Европы. 1889. № 7.

Мельников П. И. Дорожные записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь // Отечественные записки. 1840. Т. IX. № 3.

Мельников П. И. Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. 7.

О древнем и нынешнем состоянии Великой Перми // Древняя Российская Вивлиофика. М., 1791. Часть. 18.

Набоков В. Подлинная жизнь Себастьяна Найта. Под знаком незаконнорожденных. Николай Гоголь. СПб., 1997.

Небольсин П. И. Заметки на пути из Петербурга в Барнаул // Отечественные записки. 1849. Т. 64. Отд. 8.

Никитин А. Л. Основания русской истории: Мифологемы и факты. М., 2001.

Оборин В. А., Чагин Г. Н. Чудские древности Рифея. Пермь, 1988.

Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2004. Т. 4.

Серебренников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1928.

Святитель Стефан Пермский. СПб., 1995.

Смышляев Д. Д. Сборник статей о Пермской губернии. Пермь, 1891.

Страленберг Ф. – И. Историческое и географическое описание северной и восточной частей Европы и Азии. СПб., 1797.

Тиандер К. О происхождении имени Пермь // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1901. № 1. С. 1-28.

Успенский Б. А. Избранные труды. М., 1996. Т. 1.

Чехов А. П. Полн. собр. соч.: Сочинения. М., 1978. Т.13.

Шмурло Е. Ф. Волгой и Камой: Путевые впечатления // Русское богатство. 1889. № 10.

Harris J. R. The Great Urals: Regionalism and the Evolution of the Soviet System. Ithaca and London, Cornell University Press, 1999.

Nabokov V. Bend Sinister. N. Y., 1947.

Пермский миф в поэзии Виталия Кальпиди

В семиотической истории Перми и в истории пермского текста стихи Виталия Кальпиди в 1980-90-е гг. стали самым крупным событием. Именно с ними локальный текст вступил в фазу своего самоосознания и самоконструирования.

Условным названием «пермский цикл» мы объединяем несколько десятков стихотворений Кальпиди 1982-1993 годов. Именно эти стихи о Перми, вошедшие в книги «Пласты» (1990), «Аутсайдеры – 2» (1990), «Аллергия» (Рукопись; 1992)[28] и «Стихотворения» (1993), составляют сердцевину поэтического мира Кальпиди 1980 – начала 1990-х годов, именно в них концентрируются ситуации сквозного лирического сюжета: в познании Перми и в поединке с Пермью свершается становление лирического самосознания и обретается собственный поэтический язык.

С другой стороны, в стихах Кальпиди Пермь впервые стала объектом последовательно развивающейся художественной рефлексии и в результате была открыта как самоценная поэтическая реальность и модус поэтического языка.

Пермь, пожалуй, самый развитый индивидуальный миф Кальпиди. В многочисленных стихотворениях, посвященных городу, образ Перми постоянно колеблется на грани реальности и зловещей фантасмагории. В поэзии Кальпиди 1980 – начала 90-х годов Пермь как индивидуальный художественный миф и как язык заняла исключительное место, она трактовалась вообще как исходный материал вновь создающейся поэтической реальности: *«из разрушенной тары, жестянок и пермской газеты я сварганил ковчег»* (А, 101) [29]. Поэтическая речь Кальпиди о Перми складывалась в процессе решительной деконструкции официальной риторики города, концентрирующейся в клише официозной фразеологии «красавица Кама», «рабочая Мотовилиха», «Пермь – порт пяти морей», «орденоносная Пермь», резюмированных формулой «красавица Пермь».

Однако, в отличие от А. Решетова, который обходил стороной подобные звонкие мыслительные и словесные штампы, Кальпиди намеренно вступал с ними в языковое взаимодействие. Как бы сдирая шелуху советской урбанистической фразеологии, он обнажал агрессивную индустриально-военную сущность города, и тогда даже его грамматический род оказывался подмененным:

Город с военными кличками улиц и улиц матросовых и кошевых,
город с собесом для мертвых и зорко хранящий живых,
город энергии для попаданья под дых,
город-мужчина, двусмысленно названный: «наша красавица Пермь» (Ал, 13).

То же переворачивание в языке Кальпиди происходило с другим локальным культурно-языковым фетишем, священным урочищем города – Камой, *«красавицей Камой»*. В стихах Кальпиди «водный проспект» города приобретал зловещий характер: «Кама стальная набычилась» (А, 76); «Кама – жуткая река» (А, 21); «псиной разит полуистлевшая Кама» (П, 113).

Для Кальпиди, как и для многих его сверстников, была особенно характерна повышенная чувствительность к символизму города. Это поэт города, он чувствует символизм его пространства, так же как иной чувствует символизм природы. Открытие Перми у Кальпиди строится как проникновение в ее потаенную сущность, и в этом сказывался общий поколенческий импульс, один из главных импульсов андеграунда – к развенчанию советской мифологии, открытию сокрытого.

Но в чем сразу проявился незаурядный творческий потенциал Кальпиди, так это в его языковой и предметно-образной конкретности. Его город – это не город вообще как элемент универсальной символики мировой культуры с соответствующими ему сюжетными схемами и мотивами, а именно Пермь, его язык – это не язык обобщенно-усредненной поэтической традиции, а та непосредственная языковая данность, которая ему предстояла в повседневности: язык советского официоза и маргинальный язык улицы.

В локальном литературном контексте у Кальпиди был вполне определенный адресат языковой полемики – В. Радкевич, незаурядный поэт, полностью подчинивший свой дар эстетизации заданных идеологических конструкций: он поэтически осваивал городское пространство в опоре на универсальный советский код. В. Радкевич последовательно вписывал Пермь в заданную властью систему идеологических координат, открывая в городе, его ландшафте, реалиях, истории смыслы, вводящие Пермь в единое пространство монументального советского мифа.

От этого мифа и его языка отталкивался Кальпиди. В стихах, обращенных памяти поэта, он резюмировал свое отношение к городу Радкевича: «то место, где страх побывал, не заселишь любовью».

Грачи и кентавры, и зимний забег электрички,
повадкой десанта отмеченный снегопад —
вся эта природа имеет убогие клички:
грачи, электричка, кентавры и снегом набитый посад.

Я мог рассказать, отчего появились кентавры
сначала в строфе, а декаду спустя – по лесам,
зачем наследили мочой, разбросали для зверя отравы…
Я мог рассказать, но пусть каждый дознается сам.

Кентавры не кони – их не остановят поводья.
Они мне приснились, но это, поверьте, не сон.
И мне тяжело разучиться глядеть исподлобья
На беглую Пермь или на Соликамский район.

То место, где страх проживал, не заселишь любовью.
(П, 119).

Мы привели это стихотворение и как выражение языковой позиции Кальпиди. Кентавры – это, помимо всего прочего, знак высокой поэтической традиции, мира прекрасных поэтических форм, всегда готовых к использованию. Рабочий инструментарий высокой поэзии. Но проблема в том, что то «место, где страх проживал», невозможно понять и освоить, *проговорить* с помощью готового языка, даже такого авторитетного и универсального, как язык античного мифа. Все же «Кама – не Лета» (А, 28).

Кальпиди мифологизирует предстоящую реальность, но он избегает простого решения: разместить город в готовом и в качестве художественной нормы санкционированном пространстве *античного мифа*. Его Пермь – не Троя, град обреченный. Если *античное* и входит в стихи Кальпиди, то только в виде грубо травестированных фрагментов, осколков мифа: в его стихах и в его городе «на кухне ночной греет пыльные уши Мидас». Это осознанная художественная тактика «избегать сравнения» («снег избегнул сравненья с татаро-монгольским нашествием мух» (П, 61)) предмета с близколежащими и уже стершимися для восприятия, вернее, сравнение проводится через отрицание сравнения. Пример такого грубо травестирующего и остраняющего подхода к мифу – стихотворение «Душещипательный романс» о пермском речном порте.

В камском порту объявился Гомер.
Псиной разит полуистлевшая Кама,
крысы в пакгаузах топают на манер
стада диких слонов. (Для начала романса не мало?)

Злая вода, излучившая спектр павлина,
как железяка, грохочет на каменном дне.
Неподражаема баржа, сиречь ундина,
в пятнах бензина при ясной луне.

Город стоит за спиной деревянней коня,
в прожекторах на кифаре Гомерище воет
(первые звуки уже рассмешили меня):
«Слышу и запах, и гул догорающей Трои…» (П,113)

Отказываясь от готовых форм мифа, Кальпиди схватывает и усваивает сами формы мифологического мышления, семантические первоэлементы мифологического языка, конструируя из них свою реальность, проговаривая ее на маргинальном языке городской улицы.

Поэтому Пермь Кальпиди отличается предельной повседневной конкретностью. В поэзии восьмидесятых вообще повышается роль жесткого по фактуре «интерьерного» (пресловутая «чернуха») аспекта изображения. Жесткость и намеренная натуралистичность выступала как знак выхода в реальное пространство из пространства идеализированного советского.

Поэтому и Пермь вошла в стихи Кальпиди прежде всего не парадными, а маргинальными своими пространствами, окраинами: «караулка у оптовой базы», камский речной порт, ночные кухни, Мотовилиха, кладбища, «свалка Вторчермета»; не улицами, а переулками, а если упоминался проспект, то это был «пыльный Компрос». По детализации городского пространства Пермь Кальпиди очень конкретна, вплоть до указания своего точного местожительства:

> живет по адресу – ул. Подводников, 4-56, в Перми никудышный сын, закадычный друг, бездарный муж и отец, но он написал полсотни приличных стихов – во всем виноваты они (А,36).

Но при всей конкретности в многочисленных стихотворениях, посвященных Перми, образ города у Кальпиди постоянно балансирует на грани натуралистической фиксации обыденных

деталей и зловещей фантасмагории. Этот образ создается путем многообразного варьирования системы немногих устойчивых предметных мотивов, символических классификаторов Перми, которые в своеобычности своей достойны специального внимания.

Предметные атрибуты Перми в лирике Кальпиди являются одновременно и продуктивно развивающимися, вырастающими в сюжет мотивами пермского текста. Рассмотрим здесь наиболее характерные из них.

Один из обязательных атрибутов Перми в стихах Кальпиди – **снег**. Пермь у него почти всегда заснежена, это город гиперболически «набарабаненный» (П, 42; 1982) или просто «набитый» (П, 119) снегом, который производит в бесконечной работе некая «вьюжная турбина» (П, 70). Поэтому пермский «снеговал» (П, 131) апокалиптичен, он напоминает извержение:

> Не Помпеи под пеплом, а Пермь *развалилась* под *белым*.
> Областная зима – это *снегоразводный* процесс (П, 91).

Но атрибут снежности не только вещественно и случайно предметен как свойство климата, для Перми как поэтической реальности он онтологичен. Пермь расположена «на *севере* слова» (П, 131), и поэтому снег, засыпающий город, – это некий изначальный алфавит, которым безответно заваливает город распадающийся в Перми Бог:

> Все кончено. И Бог молекулярен.
> Он вместо снега ссыпал алфавит:
> Его язык в Перми непопулярен,
> на нем уже никто не говорит (П,50).

В другом случае снежные хлопья – это переодетые числа: «Кто это в хлопья одел арифметический рой?» (П, 70) Со снегом у Кальпиди постоянно связан мотив агрессии, напора стихии: «зима стервенеет», бешено вращая «жидкие лопасти холода» (А, 21), снегопад обнаруживает «повадки десанта» (П, 119), «пастью белых акул нарывают сугробы» (П, 91), и вьюга неистова, как «татаро-монгольское нашествие» (П, 61). Пермь Кальпиди погружена в вечную «свистопляску пурги» (П, 76).

С атрибутом снега тесно связан другой, его дополняющий – **ветер**. Пермь у Кальпиди – это холодное «стойбище ветров» (П, 37), город, где «злые осы сквозняков» с гудением летят по «по ржавым патрубкам переулков» (П, 37). Город уже «подытожен

ветром» (П, 76), и ветер «черствый корж Перми на доли режет» (П, 58).

Субстанциальным качеством Перми у Кальпиди становится также **темнота**. Город погружен в ночь, и эпитет «ночной» отмечает множество ситуаций и площадок жизни: «Я бегу, свои легкие неимоверно взрывая, / по ночному кварталу» (П, 172), мелькают «ночные переулки» (П, 76), «на кухне ночной греет пыльные уши Мидас» (П, 77). Ночную жизнь Перми оживляет только «размолотый треск худосочных реклам из неона» (П, 76).

Нетрудно заметить, что сосредоточение на ситуациях ночной жизни обнаруживает общепоколенческие ориентации Кальпиди, эпиграмматически выраженные подхваченной критикой 1980-х годов формулой Ивана Жданова: «Мы верные граждане ночи, готовые выключить ток». Но в «пермском цикле» *ночь* – это не только поколенческий классификатор.

Темнота и ночь – атрибуты метафизической природы Перми, и в этом смысле они индивидуальны и конкретны. Темнота Перми гиперболична: здесь «темень такая, что даже чихнуть темно» (Ал, 62). Пермская темнота почти вещественна. Она такова, что «кромешная Пермь», как сажа, «пачкает темнотой» (Ал, 13). Наступление ночи словно переводит город в иное агрегатное состояние повышенной плотности, в котором начинается его таинственная и подлинная жизнь:

> Слой за слоем в асфальтовом запахе свежей накатки
> опускается темь на прямые проспекты Перми,
> и неоны трещат, точно в улье мохнатые матки,
> и коксуется ночь, и трамбуют ее фонари (П, 91).

Ночь в пермских стихах Кальпиди – это внутреннее состояние города, выявляющее его метафизическую природу:

> Пермь, у ореха внутри тоже кривляется ночь.
> Сколько ж орехов сломать, чтобы с твоею сравниться? (П,70)

Характерно, что пермская ночь *кривляется*. Атрибут **кривизны** устойчиво характеризует Пермь в стихах Кальпиди и маркирует как ее пространство, так и онтологию поэтической проекции локуса.

Кальпиди описывает пространство Перми определениями кривизны, лабиринтности очень настойчиво. В локальном контексте это тем более явно, что Пермь издавна гордилась

прямизной своих улиц. «Пермь выстроена правильнее Нью-Йорка», – как заметил некогда П. И. Мельников, и его фраза настойчиво цитируется во многих историко-краеведческих описаниях Перми. У Кальпиди же Пермь *«кривоколенная»* (С, 87), приведенная выше ссылка на *«прямые проспекты Перми»* (П, 91) – единичная формула. Пермь в стихах Кальпиди – город с онтологически искривленным пространством, поэтому свойство кривизны приобретают даже пресловутые проспекты: «*переулки* подъедала проспекта рваная *змея*» (А, 21). В планировочном отношении в Перми нет переулков в точном смысле этого слова, это регулярный по своей застройке город. А в Перми Кальпиди мы путаемся в «*валежнике* ночных *переулков*» (П, 76; А, 48), блуждаем в «ржавых патрубках гудящих *переулков*» (П, 34). Все дело в том, что «переулок» семантически связан с атрибутом *кривизны*, характеризует пространство потустороннего мира, которому принадлежит Пермь. Поэтому Пермь – *косоносая*:

> кто сегодня рыжей ночью мне покажет волчий норов?
> – *косоносая* сатрапка, бабка, бросившая внуков, —
> атропиновая Пермь (А, 45).

Неожиданное антропоморфизирующее город определение, *косоносая*, устойчиво. Герой блуждает «по твердым, как *горб*, сквознякам *косоносой* Перми» (П, 34), «в *косоносой* Перми дочь не знает отца» (П, 37).

Лабиринтность, кривизна Перми выражаются и в том, что Пермь в стихах Кальпиди предстает как **пространство странствий.** Герой существует в этой поэтической реальности, как правило, в модусе блужданий по городу, это городской «шатун» (П, 76), бродяга, его жизнь – городская Одиссея.

Если структурно и семантически идентифицировать тип художественного пространства, представленный пермским циклом Кальпиди, то ближайшая ему аналогия будет в так называемом фольклорном «выморочном месте», свойства которого проанализированы достаточно полно Вяч. Вс. Ивановым и В. Н. Топоровым в работе о славянских языковых моделирующих семиотических системах [Иванов, Топоров 1965: 174]. В ближайшей же художественной традиции прототип Перми угадывается достаточно легко – это пространство «Метели» Бориса Пастернака, которой, в свою очередь, предшествуют метельные пространства «Бесов» А. Пушкина и «Снежной маски» А. Блока[30]. Связь точечно просле-живается даже на уровне фразеологии, «снегом набитый посад» Перми (П, 119) – это, конечно, реминисценция пастернаковской «Метели». Пермь

Кальпиди погружает нас в бесконечно круговое блуждание по кривым переулкам ночного города, охваченного дикой свистопляской метели. Это ночной город с просквоженными ветром безлюдными улицами и глухими переулками, которые оживляются только «треском худосочных реклам из неона», город мрачный и жестокий, напоминающий «детдом ночной порою».

Говоря о структурно-семантическом родстве типа городского пространства, созданного в стихах Кальпиди, с образами пространства, уже реализованными в поэтической традиции, мы менее всего хотим указать на зависимость или заимствования. Совсем нет. Пермский цикл Кальпиди говорит как раз об обратном: об органичном освоении самого типа мышления на уровне универсального языка элементарных единиц структуры и смысла. Формируя новый художественный миф, Кальпиди не использует готовые формы, а восходит к первичным элементам мифа. Его Пермь – новый и художественно оригинальный вариант реализации одного из древних вариантов пространства иного, потустороннего мира, в который вступает герой и претерпевает в нем смертельные испытания.

> Эти улицы не отпоить ни крепленым укусом вина,
> ни курчавым урчанием снега,
> никакой пилой не спилить подытоженный ветром валежник ночных переулков.
> Словно взломанный череп коня, Пермь лежала,
> и профиль Олега
> (здравствуй, тезка отца) запечатал окно караулки
>
> возле оптовой базы: так стекло переводит на жесты
> свистопляску пурги – в макраме крахмальных узоров.
> Сателлитом зимы чистоплотная судорога жести,
> как слоеный пирог, на реке возлежит без призора.
> <…>
> Пермь, однако, лежит, и размолотый треск худосочных реклам из неона
> долетает браслетом до запястья простой водосточной трубы…
> Черт подует в кулак – город срочно возьмет оборону,
> кожемитом подошв будет снегу бездарно трубить (П, 76).

В выморочном пространстве города, где властвует нечистая сила, раздолье только инфернальным птицам. Пермь Кальпиди густо заселена черными **птицами**: «Пермь – пернатое засилье, вотчина ворон и галок» (А, 45). Здесь «снег воронами декоративно

закапан» (П, 91), а при входе в заколдованный круг Перми нам «салютуют, залпами треща воронами заряженные рощи» (П, 50). Черный окрас, разумеется, не только предметный атрибут, но и символический классификатор инфернальности зловещих пернатых: грачи «черные изнутри – и не загадка, каким цветом их крик обозначен» (П, 70). Следуя логике мифа, Кальпиди предлагает иронический вариант этиологии пернатости Перми: «Вилообразный дракон, пролетая Уральский хребет / (Змей ли Горыныч? Короче – фольклорный садист), / был обнаружен Иваном и сбит, но секрет / в том, что разбился на тысячи каркнувших птиц» (П, 56). Глубинным внутренним свойством выморочной реальности Перми, актуализированным в стихах Кальпиди, является все пронизывающий мотив **оборотничества**, выражающий инфернальную сущность города. Он связан с универсальным свойством *кривизны*, переводя его в акциональный ряд. В Перми нет ничего прямого, непосредственно данного, все *кривляется*: «Пермь, у ореха внутри тоже *кривляется* ночь. / Сколько ж орехов сломать, чтобы с твоею сравниться?» (П, 70); «над Камой, <…> – перевернутый при отраженьи треЧ / кривлялся» (С, 88). Распространенный вариант этой доминанты – мотив ряжения, переодевания, маски, сокрытия истинной сущности. Сомнительна даже река: «смотрите: река вдоль Перми пробирается пешая. / Как ей не надоест наряжаться уральской водою?» (П,171). «Пермский командор» притворяется невинной фигурой «гипсового атлета, / трехметровым веслом намекая, что Кама – не Лета» (А, 28). Пермь, иначе говоря, предстает как пространство кривляющихся личин.

Характерно, что в ряде пермских стихотворений Кальпиди присутствует отсылка к театру, слово *премьера*, прозрачно анаграммирующее имя «Пермь», – одно из знаковых слов его словаря. Оборотничество в пермском мире Кальпиди, таким образом, связано и с интерпретацией одной их реальных черт городской жизни: Пермь традиционно гордится статусом театрального города. Обыгрывание этой реалии в стихах Кальпиди проницательно выявляет ее структурный характер в рамках провинциального текста русской литературы. Сошлемся на мнение Т. В. и П. А. Клубковых, в работе которых проанализирована устойчивая семантическая связь категорий *провинциальности* и *театральности*, выражающаяся в «формировании театральной метафоры» как объяснительной структуры провинциальной жизни [Клубкова 2000: 151].

Свойство оборотничества как универсальное качество Перми совсем не безлично. За всеми инфернальными свойствами городского пространства чувствуется единый субъект

превращений, режиссер тотальной игры: «Кто это в хлопья одел арифметический рой?» (П, 70).

Город в стихах Кальпиди предстает не только в предметной конкретике и единстве пронизывающих ее мифологических мотивов. Пермь живет и действует как единое существо, Пермь *персонифицирована*. Она предстает как «косоносая сатрапка, бабка, бросившая внуков». Но чаще в изображениях Перми присутствуют отчетливые териоморфные черты: у города «семипозвоночнорастущеупрямогигантское тело» (П, 131; 1985); «переулки подъедает проспекта рваная *змея*» (А, 21). Мотив змеи в описании Перми всплывает и в пушкинской реминисценции: «Словно взломанный череп коня, Пермь лежала, и профиль Олега <…> запечатал окно караулки» (П, 76).

Пермские мосты у Кальпиди напоминают о допотопных чудищах пермского периода:

> Энергичный, заваленный фарами мост —
> унисон интенсивных клаксонов машин.
> Мост – пружина гудрона, и *хобот*, и *хвост*,
> хоровая капелла *чешуйчатых* шин.
> Мост – тире в предложении: «Берег – на брег
> *Нападает*». Мост *лижет* вонючий топляк,
> И уже не понять, где спекается снег
> на реке, где качается звездная тля.
> Заскрипит в Мотовилихе *самка* моста,
> ее *брачную песню* глотнет виадук:
> вот *готовый к любви*, он на сваи *привстал* —
> стык рельс, рельс стук. (П, 34,35)

Иногда душа города вырывается на волю в виде невероятного чудовища из арсенала неопределенно-мифологических воспоминаний и ассоциаций:

> По твердым, как горб, сквознякам косоносой Перми
> несется античная стерва,
> за ней, отливая облизанным пламенем воском,
> несется ее околдованный похотью круп.
> Внутри у нее закипают кровя дракона и тролльши.
> Она не боится <… > моих перепачканных рифмами слов.
> Я дольше улыбки грача не могу ее видеть и дольше,
> чем крикнуть: «Убью!» – с ней ни разу расстаться не мог (П, 37)

Последние строки процитированного текста вводят нас в магистральную тему отношений лирического героя и Перми. Эти отношения не созерцательны. Встреча (в подлинном экзистенциальном смысле этой категории) с Пермью стала для Кальпиди не рядовым фактом биографии, а главным событием в истории самопознания и осмысления мира. Собственно с «ушиба» о Пермь («я налетел на Пермь, как на камень коса» (П, 25, 26) начинается зрелая поэзия В. Кальпиди и этапное значение этой встречи с сущностью города вполне осознано в мире его героя.

Меня сказать сегодня подмывает:
Я в детстве был наполнен сам собой,
теперь я узурпирован судьбой:
всего на треть – поэт (причем любой),
а дальше – пуст дырявой пустотой,
но свято место пусто не бывает.
Туда ломились все кому не лень:
созвездья Льва, Тельца, болезни Рака,
но, если зоопарки Зодиака
согнать в один, он рассмеется дракой —
я не впустил. Тогда поперла Пермь (А, 94).

Итак, личная история Кальпиди, его глобальные темы о культуре и жизни, о человеке и времени, о человеке и Боге разыгрываются в пространстве *открытого* им пермского мифа, в котором конкретное и метафорическое образуют единый художественный сплав. Пермский миф стал ареной действий героя, пытающегося в самом себе восстановить связь времен. Поэтому столкновение с Пермью стало основой лирического сюжета первых книг Кальпиди. Город вызывал у него чувство ужаса и тревоги: «Господибожетымой! Что за земля эта Пермь, господи-божетымой!» Уроки Перми оказались жестокими:

Пермь, ты учила меня (даже не на пари)
тенью воды утолять жажду (П, 70).

В пространстве пермского мифа появляется опасность стать жертвой города, исчезнуть в игре кривляющихся отражений и теней:

Тень моя спит на стене (дочь – в разноцветной слюне).
Тени приснится Пермь. Городу – моя тень.
Я пребываю в двухъярусном сне, вся голова в огне.

Господибожетымой, что за земля эта Пермь? (П, 70)

Возможно и уподобление героя городу, а скорее, поглощение им. Этот мотив поражения также встречается в стихах пермского цикла:

> Этот день состоит из погоды, вина и болезни <…>
> Мое тело трясет от ударов сейсмичного сердца, что вряд ли
> *А мой мозг – это карта Перми после аэросъемки*, что правда (А, 101).

Но все же встреча с Пермью стала для Кальпиди прежде всего источником самопознания и сопротивления, его лирический пафос изначально определился как пафос героический. Поэтому главный мотив отношения к Перми – борьба и соперничество, поединок. В стихотворении «Взгляд», где раскрывается понимание творчества как драматического диалога-поединка с миром, именно Пермь выступает персонифицированным выражением злоумышленной враждебности мира. Здесь сюжет нехитрой детской игры – кто кого пересмотрит – развертывается в метафору героического поединка с ускользающим и принимающим личину за личиной чудовищем. Напомним мифологическую семантику взгляда: Василиск, Горгона.

> Пермь, посмотри на меня! Кто из нас более зряч?
> Каждый дождливый четверг мир обновляет себя:
> строится новый каркас, но архитектор – циркач:
> очень похоже на дождь или начало дождя.
>
> Взгляд как бы дышит: на вздох он забирает предмет,
> выдох в пространство срыгнет трехмерно оплавленный лом.
> Стала слезою листва, ибо сведенный на нет
> лес уже восемь минут стянут петлистым зрачком.
>
> Яблоком глаза надкушена в полном комплекте весна
> вместе с пчелой, одуревшей в душном дурмане перги.
> Глаз, студенистый до дна, но не имеющий дна,
> топит в себе, как щенят, все – от пчелы до Перми.
>
> То, что всплывет до утра, станет премьерою дня,
> но навернется четверг, и завершится сезон.

Взгляд возвратится ко мне, но не застанет меня.
Спущенной тетивой будет дрожать горизонт (П, 65).

Обмен взглядами завершается победой героя, и лирический сюжет пермского цикла (и в целом первых трех книг) строится именно так: как преодоление Перми, победа в поединке:

Пермь, у ореха внутри тоже кривляется ночь.
Сколько ж орехов сломать, чтобы с твоею сравниться?
Ты опознала меня? (То-то пустилася вскачь.)
Да, это я из тебя страшную вырвал страницу (П, 70).

Тема преодоления Перми строится у Кальпиди многомерно. В пространстве пермского мифа развертывается и орфическая тема поэта-героя:

Приди мне в голову, что Пермь сродни аиду,
что я почти Орфей, спускающийся в ад,
я б наказал себя билетом на «Аиду»
и, чтоб наверняка свихнуться, в первый ряд (С, 30).

Тень Орфея, хотя и остранена здесь ироническим жестом (типический для Кальпиди прием сравнения через отрицание), помянута не всуе. Это глубинная проекция самоощущения Кальпиди, его понимания задач и масштабов ответственности поэтического призвания. Здесь он сосредоточенно серьезен, и обычное для него травестирование мифа не снижает пафоса темы. Поэт-герой призван, чтобы спасти мир. И эта тема решается как раз в связи с Пермью.

И кто-то Черный, пачкаясь в пыли,
ввернул в патрон с гранитною резьбой
Пчелиную конструкцию Перми
и свет включил, и – выпрямился рой.

Кто этот город сочинил сполна?
Кто кукловод? На ниточках: волна,
заводик, соль, чья роль так солона
<…>
И город, что на ниточках дрожит,
дрожит и не испытывает боль
и все-таки дрожит, как реквизит,

играющий глухонемую роль.

Но я зайду за реечный восток,
за сочиненный проволочный дождь
спросить: «насколько подлинный висок
пульсирует, вминированный в дочь?»

И нити я обрежу, и тогда
плеснет с небес картонная вода,
и прочая расклеится погода
над мусорною косточкой Перми,
и ровно в семь, нет! – около семи
на алфавит рассыплется природа.

Я из гербария состряпаю траву
и подогрею на сухом пару,
внедрю в нее шмеля густую тень
и с вавилонского на наш переведу
его гудок-перевертень:
«Увиж-жу-у луг и гул «у-у», ж-живУ» (А, 46).

Это стихотворение вносит новый и принципиально важный мотив в пермский текст Кальпиди: Пермь – это и хтоническое чудовище, и жалкая жертва инфернальных сил. Встречается этот мотив, конечно, и в других текстах, он системен: «Пермь – затравленная мышь» (А, 45); «беглая Пермь» (П, 119); «Пермь – детдом» (А, 45).

Другой важнейший, кроме поединка, аспект пермского лирического сюжета у Кальпиди – это инициация героя. Погружение героя в Пермь, познание чудовищной тайны открывшегося пространства и преодоление ее в героическом поединке составляют звенья поэтической инициации. В целостном составе этот сюжет разворачивается в большом стихотворении В. Кальпиди «Несколько лестничных клеток…», которое, по существу, и хронологически (1993 год), и логически завершает пермский цикл Кальпиди.

Ритмико-интонационный и синтаксический рисунок первой строки: «Несколько лестничных клеток его отделяют от / летнего августейшества тополевых седин» (С, 87-90) сразу вводит нас в литературный контекст темы. Это прямая отсылка к «Осеннему крику ястреба» Иосифа Бродского. Провокативное имя героя – Сережа Набоков – обозначает другой литературный ориентир, в поле которых выстраивает свой путь Виталий Кальпиди. Внешний

лирический сюжет стихотворения – прогулка по городу, маршрут которой выстроен в тексте в деталях, и любой читатель, знакомый с топографией Перми, восстановит его без усилий.

Вообще городская прогулка как сюжет – это отдельная тема, поскольку здесь мы имеем дело с определенной культурно-символической формой взаимоотношений человека с миром. Недаром прогулка так тесно связана с поэзией, и нередко она входит в текст лирического стихотворения как организующий его мотив: «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Прогулка имеет существенное отношение к познанию и самопознанию[31].

Так и в повседневности: отношения человека к городу не ограничиваются утилитарной стороной, прогулка – одна из форм функционально невынужденных отношений человека с городом уже как с символическим объектом. Утилитарно бесцельные наши блуждания по улицам есть не что иное, как различные формы коммуникации с городом, который в таких случаях выступает перед человеком прежде всего своей означающей текстовой поверхностью. В прогулке город открывается как «собеседник» или играет роль кода, помогающего нам что-то уяснить в самих себе, или воспринимается как сообщение, которое мы перечитываем, открывая в нем что-то новое.

Именно в этом аспекте и разворачивается прогулка по Перми в стихотворении о городской одиссее Сережи Набокова:

> Прогулка его по городу – не вылазка в зоопарк,
> а сложное путешествие пламени по свече,
> в сравнении с чем открытия остросюжетной Ост —
> Индии – прятки стекол из детской игры в «секрет» (С, 88).

Герой действительно совершает настоящее путешествие, погружаясь в сложную и живую игру с городом. Это духовное приключение, где город проявляет себя как живое сознающее существо, личность, с которой герой вступает в контакт. Из такого путешествия нельзя вернуться прежним. И Сережа Набоков в своем странствии через Пермь переживает озарение, он посвящается в поэзию:

> Мимо тюряги, кладбища мимо,
> минуя мост, в пьяную Мотовилиху вырулил наш поэт
> <…>
> Он шел, затаив под сердцем суетность воробья,
> навязчиво приборматывая к дюжине слов мотив,
> смысл которых падал внутри самого себя

в обморок (бракадабре мелоса уступив
пальму, каштан, березу первенства; и метель
звуков першила в горле, а на пролом слюны
ринулась, то и дело переходя на трель,
я бы сказал, прохлада длиною в длину длины.
Сережа икнул от счастья, чихнул и устал; над ним
щепотками белой соли вечерние мотыльки
кружили, врывались в волосы и, не образуя нимб,
к нимбу-таки стремили воздушные вензельки.
Мелькнули гусиной кожей покрытые плечи – дочь;
прошли вереницей жены, свернулась в морщину мать;
над Камой, где – перевернутый при отраженьи треЧ
кривлялся, элементали летали людей имать;
из глаз выливались слезы: Сережу скрутил восторг
разлуки; он видел город как бы через стекло
рифленое; постепенно он двинулся на восток,
куда его полунечто влажное повлекло;
вибрация, как печати, с него сорвала виски
(цензура правдоподобья смолчала), глаза назад
с трудом поглощали зренье, шуршащее, как пески,
но здесь – затемненье в тексте, чему я отчасти рад.
Сползала река за туго натянутый горизонт,
проклюнул скорлупку сферы неведомый нам птенец
и засуетились звезды, имея на то резон —
успеть помигать, покуда я не написал: КОНЕЦ (С, 89, 90).

Прогулка по Перми превращается в посвящение, инициацию. Недаром в описание состояния героя прокрадывается обычный для изображения шаманской / поэтической инициации мотив расчленения-трансформации тела: «вибрация, как печати, с него сорвала виски».

Тема инициации объединяется с темой разлуки с городом: он познан и преодолен. И в этом смысле слово «конец», завершающее стихотворение о Сереже Набокове, накладывает рамку на пермскую тему в поэзии Кальпиди.

Тема прощания с городом, завершенная в этом стихотворении, была развернута в ряде стихотворений книги «Аллергия», оставшейся в рукописи. Там она звучала без той интонации примирения, с которой звучит стихотворение «Несколько лестничных клеток…», а, скорее, с оттенком некоей ярости разрыва, преодоления. Прощаясь с городом, Кальпиди деконструировал собственный миф:

Траура знак: я сбриваю за бровью бровь,

режу ресницы. Теперь хоть базальт буровь
(или бури?) рассекреченными глазами.
С неводом злой сетчатки пускаюсь вплавь
и обнаружу, что пермская эта фря
(кем, как страшилкой, годами пугал зазря
я население) – архитектурная сплетня
без головы (но не всадника), без царя
в той голове, что увидеть, увы, нельзя.
Но научил я поэтов кричать «банзай!»
городу-выдумке, брешущему (см. лай
чистопородных дворняг шерстяных, репейных).
Город-фантазм, придумка, а не Бабай…
<…>
Не было города, не было страха, не
б у д е т в моей биографии и во сне (Ал, 62, 63).

В этом стихотворении отчетливо звучит важный для понимания пермского цикла Кальпиди мотив преодоления детского страха. Хтоническая Пермь – это даже не Бабай, которым пугают детей, а фантазм сознания. С этим мотивом вскрывается психологический аспект отношений Кальпиди с Пермью, которую можно рассматривать как проекцию глубоких психологических конфликтов, коренящихся в травмах детского сознания. Психоаналитический аспект творчества Кальпиди – это большая и важная тема. Мы коснемся ее лишь в нужном для нас аспекте.

Интересно заметить, что прощание с городом у Кальпиди сопровождается мотивом изменения родовой принадлежности города с женского на мужской: «город-мужчина, двусмысленно названный: «наша красавица Пермь» (Ал, 13); «я продаваться приехал в *серьезный Пермь*, / видимо, первый присвоив мужицкий род / городу», «а Пермь – и рад!» (Ал, 62). Это весьма значимый, переломный, момент развития мифа Перми. У Кальпиди как в содержательно-символической, так и в языковой проекции фиксируется преодоление зависимости от Перми – Страшной Матери.

Психоаналитический аспект пермской мифологии Кальпиди точно очертила М. П. Абашева, заметившая связь его образа Перми с архетипом Великой матери. «В основном негативный аспект образа Великой матери переносится у Кальпиди на образ Перми (город в мифологии может быть воплощением женского начала); иные враги, напоминающие о мотивах драконоборчества – дракон, Змей Горыныч, Черный, Сильнозлой, Хмурый Папа – эпизодичны. Инициация героя осуществляется именно в

противоборстве с Пермью, персонифицированной в злую ведьму: *«косоносая сатрапка, бабка, бросившая внуков, атропиновая Пермь»*. Сражение с ведьмой (как и проглатывание чудовищем и т. д.) – нарративный символ инициации. Противостояние героя ведьме нарративно разворачивается в поединке взглядов (именно особый взгляд выдает ведьму и, по Керлоту, взгляд символически означает защиту, равен, например, сторожевым башням): *«Пермь, посмотри на меня! Кто из нас более зряч?»* С Пермью же связан у Кальпиди мотив тени: *«Тень моя спит на стене… Тени приснится Пермь.* Городу – моя тень». Архетипический мотив тени усиливает негативную, связанную с вытеснением подсознательного, окраску образа Перми. В конце концов в поединке побеждает герой и, как демиург, строит новый город из *«рассыпанной на алфавит» природы»* [Абашева 2000].

В этом контексте мотив смены / разоблачения пола Перми означает полное преодоление ее противостоящей герою сущности.

В стихотворении «Сплетня», которое мы процитировали выше, обнаружена и языковая проекция пермской темы в стихах Кальпиди. Художественное овладение Пермью и преодоление ее у него связано с актом освоения собственного языка и научения языку: «научил я поэтов кричать «банзай!» городу-выдумке». Иначе говоря, в стихах Кальпиди Пермь выступает и как поле поэтической речи, как язык и проблема языка. Для него это город, где он «впервые встал в полуполный рост» (Ал, 62) своего поэтического призвания. Этот языковой аспект темы Перми особенно масштабно и программно развернут в стихотворении «Я по уши увяз в трясине русской речи» (С, 29-31).

> Пермь в стихах Кальпиди располагается в пространстве языка:
> город собран в четырехтомный словарь Ушакова,
> мной изучен словарь, я скажу вам – отличная школа:
> а, аббат, аббатиса, абракадабра, арба (отсутствует в городе агнеЦ)
> а в параграфе Ц лишним кажется слово Цинга (П,71).

Поэтому пермская почва – *речегенная*: «в эту землю плюнь, соври о ней безбожно, и через год другой *заколосится речь*» (С, 30). Поэтому в конечном счете Кальпиди осознает свои отношения с Пермью как решение проблемы языка.

> Я по уши увяз в трясине русской речи
> <…>

не поручусь за все, но в этом направленьи
я думал кое-как по возвращенью в Пермь.
Припомнив полотно, где блудный сын колени
в рембрандтовской пыли стирает (С, 29-31).

Проблема обретения речи напрямую связана с познанием Перми. Между тем проблема языка, особенно в ее стилистическом аспекте, одна из самых острых для понимания и оценки Кальпиди. Он принял и открыл Пермь как состояние маргинальной речи. В русской поэзии 1990-х гг. не было аналогов такого широкого принятия в поэзию маргинального языка городской улицы, какое рискованно продемонстрировал Кальпиди.

Надо сказать, что отношение к языку проистекает из общей культурной установки Кальпиди, из его отношения к жизни и культуре, к правилам их репрезентации в собственном тексте. Сохраняя романтическую установку на эмблематическую укрупненность лица («зрелищное понимание биографии» по Пастернаку), Кальпиди в то же время полностью меняет привычное отношение к фону, на котором это лицо должно бы резко – по контрасту – выделяться. Это лицо не на фоне, а с фоном себя почти сливающее. Кальпиди выводит героя из зоны традиционного романтического конфликта «я» и «они». Сейчас принято дистанцироваться от так называемого «совкового сознания». Кальпиди именно в своей лирической ипостаси рискует оставаться «совком». Во всем. В языке, в скабрезном уличном остроумии, в неизживаемой подростковости (моя страна – подросток!), в беспредельном сиротстве и солидарности со всеми «обманутыми, глупыми и странными». И в бездомности своей, как в общей биографии:

Ночная мифология страшилки:
порхающая Черная рука,
рояль, глотавший малышню без вилки
и без ножа, кошмар тестомесилки,
где из костей кладбищенских мука —
все это заменяло Моисея,
Олимпа разукрашенный чердак (С, 8).

Вот так, почти безымянный, попадает герой в мир, где ни Олимпа, ни Моисея, ни Христа, где дворовая стайка ребят заменяет семью, вернее, отсутствие семьи, законы двора дают понятие о законах мироздания, а «ночная мифология страшилки»

питает религиозную потребность. И в той же безымянности биография завершится:

> Ты, в мир войдя, – вошел в чужую фразу
> посередине, и покинешь ты
> ее задолго до конца, ни разу
> не выследив, не подглядев вполглаза
> ее неанонимные черты (С, 9).

В этом стихотворении («Ты»), открывающем книгу «Вирши для А. М.», ТЫ – не безличная маска, излюбленный объект пародирования штампов массового сознания: ТЫ – это Я. Лирика Кальпиди живет в напряженном, сочетающем отрицание и солидарность диалоге Я и Ты. Все это о себе и почти о каждом. В зрелых книгах В. Кальпиди «совок» предстает перед Богом в нищете и наготе своей, на развалинах Родины и вопрошает об истине, требует смысла, в самом вопрошании «совковость» свою изживая.

Духовный склад лирического «Я» Кальпиди во многих отношениях – по максимализму духовных установок и требований к жизни – близок молодым героям Достоевского: от Раскольникова до Ипполита и Аркадия Версилова, Базарову, а если ближе по времени – Маяковскому 1913 года. Он смыкается с ними в бесстрашии и радикальности вопросов к миру, готовности взять истину (или заблуждение) на себя и проверить ее собственной судьбой до конца.

Поэтому язык «каждого» как бы имеет право существования в поэтическом тексте Кальпиди. Эта речевая установка решительно расходится с привычными ожиданиями читателя стихов. Один из труднопреодолимых барьеров, встающих на пути читателя Кальпиди, – именно его словарь, насыщенный самым грубым просторечием.

Ранняя поэзия Кальпиди, достаточно широко представленная в его первой книге «Пласты», по языку восходит к поэтической традиции в ее высоком варианте. Но, начиная с середины 1980-х годов и вплоть до 1993-го, то есть хронологически как раз в рамках развития пермского мифа, Кальпиди распахивает свою поэзию самой темной стихии искривленного – тоже, как Пермь, искривленного – языка. Излузганного зоной, подворотней, уличной перебранкой, трамвайными сварами.

Этот пласт языка дан в книгах его «пермского периода» первой половины 1990-х годов шокирующе густо: «без булды», «фигня», «обжираловка», «загнуться», «ксива», «прибалтыши», «поволжские фрицы», «азеры», «чурки», «бардак», «похмелюга»,

«не в кайф», «опрокинуться», «хахаль», «кореш», «носопатка», «туфта», «бодяга», «плюнуть в зенки», «прошмондовка», «шалман», «заначить», «паскуда», «квакала», «несознанка», «трахать», «надыбать», «зыркать», «оболдуй», «деваха» и т. п. В зоне этого маргинального языка даже вполне нейтральные слова начинают гримасничать, корежиться: так, например, «подсознание» вдруг выворачивается ухмыляющейся «подсознанкой». Такой речевой замес отвращает порой даже читателя, привыкшего к лексической свободе прозы нашего андеграунда: то ведь проза, а здесь лирика.

При этом речевые «скандалезности» (как сам он их определяет!) Кальпиди – отнюдь не инкрустации для речевого колорита. Такова речь героя. И парадоксально, как цельна и естественна в своей грубой силе эта речь, проросшая метастазами темного просторечия. Она естественна даже спаривая в чудовищного кентавра классическую, как роза и соловей, лирическую эмфазу «О!» с языком подворотни: «О, до хера!» Вряд ли Владислав Ходасевич предвидел такие гибриды, когда «прививал классическую розу к советскому дичку».

Как совмещается подобная языковая практика с метафизической направленностью поэзии Кальпиди? Думается, это следствие той же максималистской установки к слиянию жизни и творчества. Это ведь нечленораздельная наша жизнь мычит, бормочет, вопиет к Богу нечленораздельной речью. Здесь, наверное, ключ к метафизике жестокого и темного просторечия Кальпиди: поэт впускает в себя мутный поток искривленного языка в попытке – безнадежной? – просветлить его, оправдать всех «обманутых, глупых и странных», лишенных языка.

Итак, проблема Перми у Кальпиди неразрывно связана с проблемой языка. Однако Пермь как язык в поэзии Виталия Кальпиди имеет еще один, помимо стилистического, аспект. Этот аспект чрезвычайно важен как чрезвычайно устойчивый в пермском тексте (в этом мы уже могли убедиться во всех предшествующих главах).

Само имя Перми в поэзии Кальпиди оказывается основой конструирования поэтической реальности – через его анаграмматическое мультиплицирование. На основе паронимической аттракции ключевого имени Кальпиди строит важнейшие образно-смысловые аспекты города. Имя Пермь порождает цепочку подобий, каждое из которых становится образно-символическим узлом, развивающим тему: ПЕРМь – иМПЕРия – ПРЕМьера – ПЕРЕМена – ПРяМой – ПЕРнатый – ПЕРо – тюРьМа.

Мы уже показывали, что эпитет «ПЕРнатый» – один из постоянных атрибутов пермской темы. Это паронимический

вариант имени «Пермь»: «Пермь – пернатое засилье, вотчина ворон и галок». Взаимно порождающая связь этих имен может быть продемонстрирована:

> И я сойду с ума (не вПРяМь, а ПоНаРошку)
> и не Пойму, зачем из центра синевы
> Полет спускает вниз раскрашенную крошку
> ПЕРНатых дурачков, невинных, яко мы,
> и в жанре голубка или – пускай – сороки
> Он ходит по земле, напялив клюв ПРЯМой
> (для конспирации), отмеривая сроки,
> на жизнь отпущенные ПЕРМскою тюРьМой? (С,31)

Не менее значима другая анаграмматическая пара. Мы уже показали, что один из конструктивных аспектов пермского мифа строится как развитие мотива театра, бутафории, лицедейства. Развитие этого образного ряда мотивировано, помимо исторической репутации театрального города, паронимической связью слов ПЕРМь – ПРЕМьера, которая актуализирована в ряде стихотворений.

Таким образом, очевидно: Пермь, начиная уже от одного ее имени, предстает в творчестве Кальпиди и многосмысленным символом, и разбегающимся по разным повествовательным векторам текстом, и персонажем стихов, и пространством самоопределения. Эта эвристически богатая образная парадигматика находит соответствия у соседей Кальпиди по поколению – у В. Дрожащих, Ю. Беликова, В. Лаврентьева. Более того, можно с уверенностью говорить о прямом влиянии созданного Кальпиди многогранного образа-символа на поэзию более молодых авторов. Так или иначе, в соположении или через влияние, Пермь, встреча с Пермью стала для нового поэтического поколения некоей общей темой, общей поколенческой нотой.

В полную силу пермская нота прозвучала в 1980-90-е гг. в стихах местных поэтов андеграунда. Это модное словечко – under-ground, под-земный – здесь, в Перми, получило приватный смысл близости к первоисточнику наитий – глубине и темноте. Именно Кальпиди первым актуализировал хтонические аспекты мифологии Перми и развил их до полноты художественной реальности. Благодаря ему Пермь подземная, ин-фернальная впервые обрела развитый художественный язык, заговорила.

Мы «поэты гула, каких-то подземных толчков», – говорит о своей и своих сверстников основной ноте Юрий Беликов. Так они слышат сегодня Пермь: «совмещение, напластование и наезд друг на друга каких-то тектонических плит».

На рубеже 1990-х отчетливее всего в Перми прозвучали голоса Виталия Кальпиди, Владимира Лаврентьева и Владислава Дрожащих. Помимо прочего в творчестве их объединило открытие города как самодостаточной поэтической реальности, сложной, многосоставной и далеко не самоочевидной.

Оказалось, что город не так уж и прост:
он себе на уме, как бывалый шизоид.
По ночам он, к примеру, похож на погост,
на пустынный ландшафт из времен мезозоя.

Он прикинуться может порой дураком,
антикварною лавкой различнейших табу.
То свернется в тугой каучуковый ком,
то назойливо лезет в нутро, как антабус.

Если в сделанный в нем поперечный разрез
запустить пятерню в медицинской перчатке,
то нашаришь в зачаточной форме прогресс…
Да чего только там не нашаришь в зачатке!

В нем срослись в монолит, в исторический страз
лобовой авангард с метастазами страха,
колоссальный размах, инструктивный маразм,
предвкушенье побед с ожиданием краха.

Мы купили друг друга, как кошку в мешке,
и теперь неразлучны, хоть тресни, до гроба.
Я торчу, как микроб, в его толстой кишке,
да и город во мне затаился микробом.

Только будучи даже заразно больным
или высланным за оскорбление словом,
я вернусь в этот город навязчивый снова —
мы одною веревочкой связаны с ним [Лаврентьев 1990: 12].

Это стихотворение Владимира Лаврентьева из книги с программным названием «Город», вышедшей в 1990 году одновременно с книгами «Пласты» и «Аутсайдеры-2» В. Кальпиди. Оно характерно как раз тем, что выражает новое ощущение места собственной жизни и новое к нему отношение, характерное для творческого поколения 1980-х гг. Пермь для них вдруг потеряла самоочевидность, постулированную языком советской культуры,

и предстала как сложное напластование смыслов – социальных, исторических, культурных, экзистенциальных. Общий вектор поисков этого поколения был вектором поисков мировой культуры, в пространстве которой можно было бы в конце концов осмыслить свое существование.

Такая проблема поэтического пространства, в котором можно разместить и осмыслить самого себя, возникает перед каждым поколением, переживающим кризис системы ценностей. Главным открытием пермских поэтов-«восьмидесятников» было то, что в поисках самоопределения, как оказалось, нет необходимости перемещать себя в далекие символические пространства мировой культуры: пространство античного или какого-либо иного мифа, средневековой, возрожденческой, модернистской или постмодернистской Европы. Оказалось, что символика мировой культуры размещена здесь, в повседневном существовании места твоей собственной жизни, в той самой Перми, где ты живешь: hic Rodus hic salta.

Это особенно ярко проявилось в городских стихах Лаврентьева:

> Зима. Компрос. Сырые паруса
> развешаны сушиться над Компросом [Лаврентьев 1990: 11].

Ироническая отсылка к знаменитой строчке Мандельштама была вполне в духе времени, более или менее остроумные ее вариации можно найти в десятках стихотворений 80-х годов. В случае Лаврентьева важна ориентация именно на местные обстоятельства. Оказалось, что Компрос (Комсомольский проспект – одна из центральных улиц города) может вполне осмысленно разместиться в том же пространстве, где размещается знаменитый список кораблей. В стихах Лаврентьева Пермь (топографически всегда точная: «Некто в серой выглаженной тройке / на углу Шевцова и Компроса <…> / утром двадцать пятого апреля») – это город стиснутых пространств и спрессованного, скрученного времени. Это время сквозисто, в городскую повседневность врываются знаки иных пространств и времен. В стихотворении «Прогулка по трамвайным рельсам», бредя по трамвайным путям (маршрут, разумеется, топографически точен: «раздражая трамваи, ползущие к цирку»), герой встречает «священных зверей» (название книги Ж. Кокто) французского модернизма Арто, Жакоба, Кокто. Они затерялись в складках пермского времени.

Только Пермь – не Париж, путь меж рельсами узок,
да к тому же совсем уже близко кольцо.
Хоть сегодня встречаются только французы —
Здесь великое равенство всех мертвецов [Лаврентьев 1990: 30].

Пермские стихи Вячеслава Ракова (середины 1990-х годов) в целом так же, как и стихи Лаврентьева, располагаются в рамках поэтического пространства, темпераментно очерченного Виталием Кальпиди. Родство это вполне очевидно и сказывается в общем ощущении инфернальности поседневного и знакомого городского ландшафта, в теме обреченного града.

Да, скифы мы, да, азиаты мы.
Ползут над Мотовилихой дымы,
Ползет трамвай под номером четыре
И Кама расползается все шире.

Вокруг Перми леса мычат, как скот на бойне.
Кто выдумал, что им не страшно и не больно.
Над ними поднялись, запричитали птицы,
Переворачивая небо, как страницу.

Два ангела летят по улице Краснова,
Заглядывая в сны и находя полову.
Здесь праведника нет и дальше будет то же,
Кошмарный город Пермь выгуливает псов,
Его собачья жизнь пошла гусиной кожей,
И дети отвечают за отцов [Раков 2006: 10].

Но оригинальность стихов В. Ракова, помимо их вполне индивидуальной тональности и стилистики, ориентированной на классическую норму, состояла в том, что он актуализировал социально-исторический и психологический аспект пермского текста, проблематизировал социально-психологический и исторический уровень отношений человека и места его жизни, акцентировал тему исторической вины: «дети отвечают за отцов».

Серое пламя напрасного дня.
Место на карте – в осеннем похмелье.
Впору полцарства отдать за коня,
Чтобы не слышать, как мелет Емеля.

Чахлая Пермь над озябшей рекой
Косо свое нахлобучила имя.
Кто ей подаст на недолгий покой
И угостит по-приятельски «Примой»?

Кто перебросится с ней в дурака,
Град обреченный по-женски жалея?
Ходит по лицам слепая тоска
И наливаются известью шеи.

Общая чаша смертельных обид
В небе плывет тяжело и незримо.
Даже бессмертный здесь будет забыт,
Даже посыльные следуют мимо.

Что же ты, Пермь, человечья нора,
Так ненадолго тепла надышала?
Снова ты не просыхаешь с утра
И о своих не печешься нимало [Раков 2006: 7].

Извечный смысловой обертон пермского текста – несоответствия города и имени (Пермь «косо свое нахлобучила имя» – примечателен здесь и «кальпидиевский» мотив кривизны) в стихах Ракова получает новый смысл: зазвучала тема ответственности за город, какой он есть, тема общей исторической судьбы и ее преодоления. Его Пермь – это прежде всего тяжкий исторический опыт круговой безысходной вины: «общая чаша смертельных обид», скрепляющая локальное сообщество в некий круг родового проклятия безысходности.

Мы были щенками, мы нянчили блох.
Отец отошел тридцати четырех.
Нетутошний лоб под ладонью июля
Вспотел от открытий. Он пил и мантулил,
А я, тот щенок, забывал, как умел,
Отцовские песни и как он их пел,
Пока не постигла *ПРЕМ*удрая кара —
И вздрогнул щенок от *ПРЯМ*ого удара.

Эгей, родовая ловушка *ПЕРМ*и,
Прохлопай меня и обратно *ПРИМ*и,
Мой остров сирен, мой сиреневый ад,
Где мне вспоминать всех родимых подряд,
Во всю тишину распуская морщины, —

Мы капли огня над твоей матерщиной [Раков 2006: 6].

В этом стихотворении главная тема В. Ракова проявляется еще более отчетливо. «Родовая ловушка Перми» здесь имеет, конечно, не только смысл семейный. Это сгущенное выражение трагического опыта русской истории, своего рода исторического изнеможения надорвавшейся нации. В этих стихах мы выделили анаграмматическое гнездо, еще раз подчеркнув конструктивную роль ключевого имени в развитии локального текста.

В. Раков не ограничивается все же констатацией исторической вины и безысходности. В стихотворении, давшем название книге «Пермь третья», обыгрывая пермскую топонимику (названия городских вокзалов: Пермь первая и Пермь вторая) и опираясь на аллюзии Данте, В. Раков развертывает собственную перспективу преодоления Перми как негативного исторического и индивидуально-психологического опыта. Необходимо разорвать кольцо страха.

Пермь-Первая, Пермь-та-еще-подруга,
Рождаешься и, как чибон, – по кругу,
По кругу первому, Итаке, ИТК.
Не успевает загореться спичка —
Проскакиваешь лимб на электричке
И начинаешь без черновика.
<…>
Вергилий шепчет, чтобы ты не мешкал,
<…>
Вот Пермь-Вторая подает вагоны,
Ты вытираешь потные ладони,
О Господи, какой же ты худой.
Спасительно врывается чужбина,
Земную жизнь пройдя до середины,
Ты выделил остаток запятой.
<…>
Ты вдруг перешибаешь обух плетью,
И это называется Пермь-Третья,
Малиновая, окнами на сад,
Теперь вы с ней ни в чем не виноваты
И Одиссею нет назад возврата,
Когда он возвращается назад [Раков 2006: 24].

Та же тема преодоления нашла прекрасное воплощение в

стихотворении, посвященном памяти художника Николая Зарубина, много сделавшего для актуализации и интерпретации пермского текста.

Озерные холсты, прохладное свеченье,
Тихонько подойти и покрошить печенья
Всем тем, кто здесь живет – от Камы до Алтая,
Переплывая смерть и музыку латая.

Под Пермью низкий звук и длинные пустоты,
Подземная пчела там заполняет соты,
Там время копится, к зиме загустевая,
И дремлет тело живописца Николая.

Успеть бы к осени добраться до постоя,
Где бирюзовый свет и облако густое,
И в том свету, подъятом, как акрополь,
Поесть окрошки, пахнущей укропом [Раков, 2006: 36].

Возвращаясь к Кальпиди, заметим, что его соперничество с Пермью разрослось в сложный роман с городом, и, как всякое органичное повествование, лирический (с эпическим потенциалом) роман Кальпиди с Пермью имел конец. Счеты были сведены. В финале его романа Страшная Мать – хтоническая Пермь – оказывалась «архитектурной сплетней», призраком, персонажем из детской страшилки – проекцией детских страхов: «Город – фантазм, придумка, а не Бабай».

Миф рассыпался, но только в пределах индивидуальной лирической сюжетологии Кальпиди, в пространстве его стихов. Слово же было произнесено и зажило собственной жизнью уже вне воли того, кто его произнес. Оно оказалось на редкость точным и попало в резонанс с поэзией места. Со стихами Кальпиди город обрел свою собственную речь о себе и заговорил.

В этом смысле Кальпиди действительно научил поэтов говорить о Перми. В мировой типологии сюжетов обучение языку – это миссия культурного героя, что и зафиксировал немедленно уральский поэтический фольклор, персонажем которого давно стал сам Виталий Кальпиди. В подтверждение приведем характерные строки поэта из Екатеринбурга А. Богданова:

В Перми набился (*в поезд. – А. В.*) сумрачный народ,
На революцию в большой обиде.
Народ кривил освобожденный рот
И говорил стихами из Кальпиди.

Собственно говоря, Кальпиди очертил влиятельное поле пермской речи о Перми, задал ее темп и интонацию, сформировал символическую матрицу. В силовом поле этой речи, в напряженном с ним взаимодействии работали в 1990-е гг. В. Раков, А. Колобянин и Г. Данской, следы этой речи нередки в стихах вполне далеких от Кальпиди А. Субботина и Ю. Беликова. Но кажется, что ресурс этой поэтической речи о Перми к началу 2000-х гг. оказался уже исчерпанным и попытки его эксплуатации в отдельных случаях звучат уже самопародийно. Новый виток развития пермского текста в наступившем столетии начался в прозе Алексея Иванова в обращении к архаическому наследию Перми Великой.

Список литературы

Абашева М. П. Мифологическая семантика «женского» в лирике В. Кальпиди // Филологические науки. 2000. № 3.

Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. (Древний период). М., 1965.

Клубкова Т. В., Клубков П. А. Провинциализмы и провинциальный словарь // Русская провинция: миф – текст – реальность. М. – СПб. 2000.

Лаврентьев В. Город: Стихи. Пермь, 1990.

Раков В. Число π. Пермь, 2006.

Смирнов И. П. Б. Пастернак «Метель» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 236-253.

Память города и гуманитарные практики

Любой исторический город – это аккумулятор памяти: личной, исторической, литературной, мифологической. Город-память, город-смысл. Мы будем говорить именно об этом аспекте города и о гуманитарных практиках, направленных на работу с памятью города, со смысловыми структурами памяти. На фоне обсуждения актуальных технологий работы с городским пространством (public art, флеш-мобы и т. п.) то, о чем пойдет речь, будет выглядеть, возможно, банальным. Тем более что начнем мы с размышлений о городской экскурсии. Думаю, у большинства слово «экскурсия» автоматически вызывает представление о чем-то школьном, дидактическом и скучном. «Дети, перед нами типичный городской особняк первой трети XIX столетия, построенный в стиле классицизма архитектором И. И. Свиязевым», – что-то в этом роде. Рискнем все же поразмышлять об этой традиционной, почти музейной и тяготеющей к ретроспекции культурной практике освоения городского пространства, и не столько в общем плане, сколько применительно к Перми.

К этой теме меня подтолкнул хоть и небольшой, но лично пережитый опыт экскурсовода. Так случилось, что мне несколько раз пришлось показывать Пермь самым разнообразным по составу группам гостей из других городов России, а также из Великобритании, Швейцарии, Голландии и даже Бразилии. И тут я первый раз столкнулся на практике с проблемой, знакомой мне до того только теоретически: что показывать?

Отвечая на этот вопрос, я предлагаю совершить небольшой экс-курс в историю и символику нашего города.

Где-то на берегу Камы на территории Мотовилихинских заводов под землей таится грандиозный артефакт, памятник эпохи индустриализма. Это усеченная чугунная пирамида с основанием 5 на 5 метров и высотой 4 метра. 630 тонн литого черного чугуна опираются на фундамент из каменных блоков. Мощным столбом фундамент уходит вниз на глубину 12 метров, опускаясь далеко ниже уровня близкой реки. Подземная чугунная пирамида на каменном столпе – это шабот, или стул парового молота, на котором покоится сама наковальня. Исполинский молот с ударом в 150 тонн был создан в 1870-е гг. на Мотовилихинских заводах для проковки стальных болванок для пушечных стволов больших калибров. Когда-то он был самым

мощным в мире. Его спроектировал и построил горный инженер Николай Воронцов, первый директор пермских пушечных заводов. В конце XIX – начале XX века каждый приезжающий издалека в Пермь считал своим долгом съездить в Мотовилиху и посмотреть на знаменитый молот. Больше смотреть было нечего.

Вообще-то, сооружение молота, а он был пущен в ход в 1875 году, можно считать поворотным моментом в истории города. Поворотным и исторически, и символически. Тихий полусонный губернский центр, почти лишенный промышленности и, в отличие от Екатеринбурга, имевший только административное значение, под удары этого чудо-молота стал превращаться в индустриальный город и мало-помалу приобрел тот самый характер и облик, который имеет сейчас. В каком-то смысле уже тогда Пермь стала превращаться в Молотов, и ее формальное переименование в 1940 году в символическом плане не выглядит случайным. Случаен, скорее, кстати подвернувшийся В. М. Молотов как повод для назревшего нового имени.

Важно вот еще что. В рыхлой чиновничьей и мещанской среде пермского сообщества этот молот выковал пассионарную социальную группу – мотовилихинских рабочих. В 1905 году они строили баррикады, а в 1917-м начали строить новый мир. В этот мир они, кстати, захватили свой молот. В 1920 году на горе Вышка мотовилихинцы поставили памятник борцам революции. Памятник воспроизвел очертания знаменитого молота, то есть, по существу, стал его копией. В тело молота строители замуровали артиллерийский снаряд с прахом участника восстания 1905 года Степана Звонарева. Вплоть до 1975 года у подножия монумента хоронили уходящих один за другим из жизни участников мотовилихинского восстания. Мемориал с муляжом молота стал сакральным центром советской Перми. Здесь принимали в пионеры и в комсомол, проводили торжественные митинги по памятным датам. В 1969 году очертания молота переместились на советский городской герб. Так мотовилихинский молот стал главным и емким символом советской Перми.

Между тем подлинный молот демонтировали еще в начале 1920-х годов, взамен его остался муляж – монумент на Вышке. Единственная подлинная часть – чугунный шабот на каменном столпе – осталась под землей. За неподъемностью. Можно представить, как эта невероятная инженерная конструкция медленно, по сантиметру в год, опускается в земные глубины. Картина завораживающая.

Пожалуй, подземная чугунная пирамида – одна из главных достопримечательностей Перми. Памятник индустриальной эпохи с ее тягой к механическому циклопизму и ее вершинами в

виде башни Эйфеля и грандиозного моста «Золотые Ворота» (Golden Gate Bridge). Но особенность пермского памятника в том, что его нельзя увидеть. Артефакт существует, но показать его нельзя. Точно так же нельзя показать пермский период и даже пермский звериный стиль: ведь визуальная сторона этой малой металлической пластики многократно беднее его смысла.

Словом, ситуацию с пирамидой можно рассматривать как модельную для Перми: стертость плана выражения при богатстве плана содержания, смысла. Когда попадаешь в роль экскурсовода, сразу же сталкиваешься с вопросом, что показать, и оказывается, что показывать особенно нечего. В Перми, например, нет ни одного архитектурного сооружения или ансамбля, которые говорили бы сами за себя, визуальность которых была бы самодостаточной и самоочевидно выразительной – смотри и изумляйся. Все архитектурные стили вроде бы представлены, но в стертых, вторичных и почти обезличенных репликах. Есть классицизм, есть эклектика, есть модерн, есть конструктивизм, но все это в очень, как бы сказать, экономных и тривиальных вариантах. Самым визуально впечатляющим в городе оказывается скорее не городское, а природное. Вид на Каму с Соборной площади. Или речные долины, дикие овраги Егошихи и Данилихи.

Но если в Перми нечего показывать, то о ней можно много, вкусно и, при умении, захватывающе интересно рассказывать. Можно было бы сказать, что это не исключительно пермская особенность. Можно сослаться на общую визуальную стертость многих других провинциальных городов. Отчасти это так. Но дело в том, в какой степени выражено это противоречие между планами содержания и выражения, видом и смыслом города. Про Екатеринбург нельзя сказать, что там нечего показывать.

Что касается Перми, то она оказывается городом более вербальным, нежели визуальным. Пермь надо рассказывать, и это ее существенная особенность. Чем-чем, а качеством и количеством самоописаний Пермь действительно выделяется из ряда других провинциальных городов. Уже в начале XIX века в рамках проекта Императорского вольного экономического общества директор пермской гимназии Н. С. Попов представил описание Пермской губернии, о котором говорили, что качеством и полнотой оно превосходит другие губернские описания. В 1809 году в предисловии ко второму изданию труда Попова специально было замечено, что в сравнении с ранее изданными описаниями Астраханской и Кавказской губерний описание Пермской представляется «гораздо обширнейшим» [Хозяйственное описание 1811: 3]. Ровно через 200 лет в Перми

по инициативе писателя Алексея Иванова предпринимается издание 12-томной серии книг с характерным названием «Пермь как текст». И это издание, по замыслу, уникально в современной издательской практике. Пермская библиотека задумана как «обширнейшее» исследование смысла Перми, пермскости.

В предисловии к труду Попова есть замечательная в своем роде характеристика Пермской губернии. «По местонахождению своему» она «не предоставляет тех приятных, плодоносных и всегдашнею весною украшенных мест и предметов, каковы *видны* (*здесь и далее курсив наш – А. В.*)» в губерниях «полуденных», Астраханской и Кавказской. Но зато «по богатству своих произведений и по важности своей промышленности гораздо более занимательна, а по величественным исходам своих едва проницаемых сокровищ, непрерывными цепями гор защищаемых, и по своим обширным лесам, изобилующим полезными зверями, *несравненно поразительнее как для ума, так и для воображения*» [Хозяйственное описание 1811: 3]. Замечательно, что здесь отчетливо зафиксировано то, о чем мы толкуем: противопоставление визуальной полноты *(видны)* и скрытого *(едва проницаемых)* в глубине богатства. Уже старинные авторы говорят о Перми в терминах нарратива: Пермь поразительна для ума и воображения и занимательна для рассказа. Очень точно.

Поэтому реальная, вне воображения и рассказа, встреча с Пермью нередко приносит разочарование. Воображаемое о Перми оказывается несравненно богаче той бедной и стертой фактуры, которая открывается перед глазами. Конечно, мотив знакомый и общенациональный: «не поймет и не заметит чуждый взор иноплеменный, что сквозит и тайно светит в красоте твоей смиренной». Но дело в степени выраженности и в концентрированности противопоставления видимого и скрытого, поверхности и глубины. В случае Перми оно становится градообразующим. И уникальный механизм работы этого противоречия понятен. Он коренится в акте имянаречения города. При рождении город-новостройка получил древнее имя с богатой историей и мифологией, имя обширной земли, и город усвоил себе мифологию и историю имени. Отсюда и развивается то напряженное соотношение видимого и скрытого в городском пространстве, которое так характерно для Перми.

В известной работе о Петербурге Юрий Михайлович Лотман предложил при изучении города выделять «две основные сферы городской семиотики: город как пространство и город как имя» [Лотман 1984: 30]. Иными словами, символика города, его образ формируются преимущественно благодаря двум факторам: имя-наречению и положению в пространстве. Влияние этих факторов в

каждом конкретном случае различно. Если с этой точки зрения взглянуть на семиотическую историю Перми, ее доминантным началом является имя. Пермь, скорее, город вербальный, нежели воплощенный пространственно, телесно[32].

Именно поэтому так актуальна для нашего города экскурсия как уникальная культурная практика, объединяющая вербальный нарратив с физическим действием – передвижением в пространстве города. Пермь надо рассказывать, раскрывать в слове и разыгрывать в движении по городу. Городская экскурсия – одна из самых демократичных и емких по аудитории культурных практик не только освоения, но и смысловой реструктурации городского пространства. Но для того чтобы экскурсия раскрыла свой креативный потенциал, нужна новая идеология и новая технология экскурсии и экскурсионного дела.

Что касается идеологии, то видится ряд следующих, требующих разработки, моментов.

Во-первых, нуждается в переосмыслении подход к определению целевых аудиторий экскурсии. Сегодня экскурсия по городу рассматривается преимущественно как продукт для гостей, для тех, кто приезжает в город из других мест и нуждается в общем знакомстве с ним. Между тем важным и требующим особой заботы адресатом экскурсий должны стать жители города. И потенциал аудитории экскурсии, обращенной к горожанам, огромен: начиная с учащихся средней школы и кончая семейным воскресным отдыхом. В этом сегменте пользователей экскурсия может стать существенным фактором консолидации городского сообщества на основе знания и понимания места своей жизни. И конечно, понятая как практическое городоведение, экскурсия должна войти в инструментарий обучения в системе школьного образования.

Во-вторых, в переосмыслении нуждается сам предмет экскурсии – о чем она? И здесь нужен переход от факта к смыслу, от констатации и называния к свободной интерпретации, от традиционного краеведения к герменевтике города, от бедной поверхности в богатую смыслами глубину. Экскурсия, обращенная к горожанам, к тем, для кого город – привычная среда повседневного существования, должна открыть неизвестное и захватывающе интересное в том, что пригляделось и кажется самым обыкновенным. Тактика так понятой экскурсии – открывать занимательные истории и глубинные смыслы в привычном, примелькавшемся, превращать знакомое пространство в загадочное. Так понятая экскурсия – это приключение и поиск в смысловом пространстве города. Так понятая экскурсия – это акт коллективного чтения

захватывающего городского романа. Одна лишь иллюстрация. Так называемый Дом чекистов (построен в 1934) по Сибирской улице с архитектурной точки зрения мало что из себя представляет. Неплохой образец конструктивизма, но в других местах есть гораздо лучше. Да и разговор о конструктивизме интересен не слишком обширной аудитории. Но зато какой выход в большую историю для простого горожанина откроется, если он представит истории этого пермского «дома на набережной». Как в октябре 1941 года в пятикомнатной квартире на последнем этаже в три часа ночи раздался телефонный звонок. Как вытянувшийся по стойке «смирно» первый секретарь Молотовского обкома партии слушал знакомый глуховатый голос: «Товарищ Гусаров, в ваших руках – судьба Москвы». Как, не в силах уснуть, первый секретарь до утра бродил по громадной квартире, повторяя, как молитву, услышанную фразу. И как заработали после этого ночного разговора пермские военные заводы.

В-третьих, необходимо максимально использовать перформативный потенциал экскурсии, заложенный в ее структурных особенностях. В своем роде экскурсия действительно уникальна как культурная практика освоения городского пространства. В экс-курсии органично соединяется тактильное, телесное переживание города с его интеллектуальным исследованием, соединяются рассказ о городе и физическое движение в городском пространстве. В определенном смысле любая экскурсия – это совместное действие, спектакль, перформанс, а экскурсовод, соответственно, – режиссер непрерывно и порой непредсказуемо развивающегося действия. Деятельностная природа экскурсии определяет особенность экскурсионного нарратива. В нем есть перформативный потенциал. Иначе говоря, экскурсия не только открывает смысловую реальность города, но и творит ее, создавая новые структуры смысла.

Главная технологическая проблема, вытекающая из предложенного концептуального подхода к экскурсии, – исполнители, кадры. Кто будет делать такие, креативные и акционистские, экскурсии? И кто будет учить искусству городской экскурсии? Сегодня профессия экскурсовода не относится к числу востребованных и престижных, и имеющиеся места заполнены людьми более или менее случайными. Системы целенаправленной подготовки экскурсоводов тоже пока не существует. В рамках подготовки по специальности «Социально-культурный сервис и туризм» в Пермском университете, насколько известно, теории и практике организации экскурсий специального внимания не уделяется.

В ближайшее время выход пока один. В экскурсионную сферу должны входить творческие люди, занимающиеся инициативным менеджментом городской культуры в уже существующих общественных организациях. Надо создавать прецеденты, воодушевляющие примеры креативных экскурсий, предлагать экскурсионные программы школам. В этом направлении и предполагает в ближайшей перспективе поработать фонд «Юрятин». И второе. Необходимо создавать новые тексты экскурсий. Почин в этом направлении сделан. В 2005 году фонд выпустил книгу «В поисках Юрятина» (2005). Это книга прогулок по городу, в которых широко использована не только привычная краеведческая фактография, но и городская мифология, а главное – реализовано видение города как подвижной смысловой структуры. Книга создала прецедент. Теперь жанр городской прогулки вошел в пермскую журналистику. Но это только начало, первые пробы. Нужно писать новые путеводители, создавать корпус текстов, популярно и занимательно открывающих город, открывающих еще не известную пермякам Пермь – город со смыслом. Так для каждого горожанина открывается поле повседневных культурных практик, он учится читать город самостоятельно, углубляя пространство личной памяти до пластов памяти исторической и мифологической. И это путь к консолидации городского сообщества.

Здесь мы переходим на новый уровень культурной практики в пространстве городских смысловых структур. Это практика активного конструирования и укоренения смысловых структур. Речь, конечно, не идет о произвольном и безответственном фантазировании на темы городской мифологии. Речь о другом. Мы говорим о том, как проявлять и развивать латентные, забытые или еще не осознанные, но реальные, укорененные в истории и ландшафте структуры памяти, а далее – закреплять их в городском пространстве, расставляя в нем материальные носители этой памяти.

Сужая тему проявления и формирования новых смысловых структур в памяти города, я остановлюсь лишь на роли литературных мифологий. Значение (в том числе экономическое) этих мифологий и мест литературной памяти для города общеизвестно. Нередко литературные места становятся центрами туристического паломничества и, соответственно, существенным источником для жизни территорий [Гнедовский 2008].

У Перми здесь есть свои, хоть и скромные возможности. По крайней мере в жизни двух писателей с мировыми именами Пермь оставила след, а они – своим творчеством – след в истории Перми. Это Антон Павлович Чехов и Борис Пастернак с их

литературными мифами, которые можно условно обозначить как «Пермь – город трех сестер» и «Пермь – город доктора Живаго». Не углубляясь в детали (для этого есть специальная литература), отметим, что и тот и другой мифы не эфемерны, а имеют под собой реальную биографическую и творческую основу [Гладышев 2008; Абашев 2008; Абашев 2010].

В качестве примера остановимся на эксперименте по формированию пастернаковского слоя в памяти города, поскольку восстановление этого следа, его проявление и закрепление – это развертывающийся и, кажется, небезуспешно, проект фонда «Юрятин». Вообще об идее восстановления пастернаковской памяти в Перми местные журналисты впервые заговорили еще в конце 1980-х годов [Бубнов, Могиленских 1987], а с публикацией в России романа «Доктор Живаго» гипотетическое сближение Перми и Юрятина стало более или менее расхожим в гуманитарной среде города. Общественный фонд культуры «Юрятин», созданный университетскими филологами в 1994 году, своим названием эту идею закреплял.

Но системная работа по проявлению и формированию пастернаковского слоя городской памяти началась в 2005 году и достигла нужной степени интенсивности в 2006 году в связи с 90-летием со времени приезда Пастернака в Пермскую губернию. К этому времени нам удалось убедить органы управления культурой в перспективности этого направления. Проект под общим названием «Пермский период Бориса Пастернака» был поддержан Министерством культуры Пермского края. Проект включал в себя как исследовательскую, так и издательскую и популяризаторскую работу, массовые общественные акции. В 2006 году была проведена масштабная международная конференция, посвященная творчеству Пастернака, на которую в Пермь приехали ведущие специалисты по творчеству Пастернака из США, Италии, Нидерландов, Швеции, Польши, Франции, крупнейшие российские ученые, включая сына поэта Е. Б. Пастернака. Без преувеличений, гуманитарных конференций такого масштаба в Перми до этого не бывало. Возможность впервые побывать в местах жизни Пастернака на Урале стала бесспорным аргументом для приезда крупнейших ученых на конференцию. Этот форум сыграл важную роль. В сознании экспертного сообщества было легитимизировано понимание «пермского периода» как одного из важнейших этапов в творческой биографии Пастернака, во-первых. Произошло отождествление уральских топосов лирики и прозы Пастернака с реальными местами Пермского края, во-вторых.

Последовавшая публикация материалов конференции и

отдельных исследовательских статей в отечественных и зарубежных, как научных, так и популярных изданиях окончательно утвердила концепцию «пермского периода» и его значения в творчестве Пастернака в экспертном сообществе. На сегодняшний момент ее можно считать общепризнанной. Любопытный штрих в подтверждение сказанного. Одно из пермских сообществ, сопротивляющихся признанию пастернаковской темы из своеобразного местного патриотизма, – некоторые члены местного Союза писателей России. Летом 2008 года достаточно известный пермский поэт обратился за поддержкой в газету «Литературная Россия», считающуюся традиционалистской. В своем письме он разразился дежурной филиппикой в адрес пермских филологов, которые-де «упорно тянут Бориса Пастернака за уши из Переделкина (где он прожил почти всю жизнь) в Пермь (где он был проездом)», тогда как пермякам следует гордиться, ну, например, Василием Каменским. Редакционный комментарий к публикации письма был подобен холодному душу. «Пермский период в жизни Пастернака, – подчеркнула газета как нечто общеизвестное, – оказал громаднейшее влияние на судьбу писателя. Чтобы убедиться в этом, достаточно прочитать «Доктора Живаго», где прототипом одного из главных мест действия романа – города Юрятина – является Пермь. Не понимать этого значит не понимать ни Пастернака, ни роли биографии в писательской судьбе. Вклад пермской филологической школы в пастернаковедение огромен, и за это ей надо сказать огромное спасибо, а не предаваться мелочному порицательству» [Литературная Россия 2008]. Собственно, это и следовало доказать.

По мере развития проекта, после публикаций множества материалов в местных газетах и журналах, после проведения массовых общественно-литературных акций в пастернаковский проект стали включаться силы, участия которых мы не предполагали, по крайней мере, на ранней стадии проекта. Одной из таких неожиданностей стал интерес, проявленный к теме бизнесом. Уже в 2005 году группа пермских предпринимателей открыла ресторан «Живаго», в дворике которого был установлен бюст поэта, а в библиотеке (один из залов ресторана) представлены многочисленные издания романа. В самом конце 2006 года на сцене Пермского театра драмы состоялась премьера мюзикла «Доктор Живаго», ставшего одной из самых успешных постановок театра, пользующихся популярностью у зрителей.

Словом, пастернаковский слой в памяти Перми в ходе трехлетней реализации проекта «Пермский период Бориса Пастернака» сформирован. И хотя отдельные группы местного

творческого сообщества продолжают выступать с критикой исторической основательности проекта, эта критика уже не влияет на ситуацию. Пастернак стал ощутимой и самоочевидной частью смысловой реальности Перми. Сейчас мы вступаем в этап материальной фиксации мифа «Пермь – город доктора Живаго». Смысловая реальность нуждается в материальных знаках присутствия, и постепенно пастернаковская память материализуется в городской среде. Прежде всего, утвердилось отождествление известных мест города с топосами романа. «Дом с фигурами», юрятинская читальня, дом Лары – все эти романные места появились на карте города. В репертуаре городских экскурсий появилась экскурсия по пастернаковским местам Перми, разговор о Пастернаке стал одной из обязательных тем обзорных экскурсий по городу. Наконец, градостроительный совет города принял решение об установке памятника Пастернаку. В июне 2009 года в театральном сквере близ легендарной «юрятинской читальни» установлен памятник Борису Пастернаку. Его автор – известный московский скульптор Елена Мунц.

На очереди вопрос о формировании линии международного культурного туризма, объектом которого станет пастернаковский Урал. Некоторые пермские туроператоры уже анонсируют тур «По следам доктора Живаго», проявляют заинтересованность и западные туроператоры, например, росссийско-французская компания «Царь-вояж». Мы не думаем, что эта линия культурного туризма может стать массовой, но аудитория у нее есть. Это аудитория, сформированная фильмом «Доктор Живаго».

В подтверждение устойчивости стереотипов, сформированных фильмом, приведу пример. В апреле 2009 года в Москве начался эксперимент в рамках проекта «Марс-500». Цель эксперимента – имитация условий полета на Марс. Участникам проекта было разрешено взять с собой в испытательный комплекс только по две любимых вещи. Немецкий участник эксперимента 28-летний офицер Бундесвера Оливер Кникель (Oliver Knickel) остановил свой выбор на романе Пастернака «Доктор Живаго» и на живом подсолнухе в горшке. Для тех, кто смотрел фильм Дэвида Лина, понятно, что подсолнух – это приложение к роману. В фильме горшок с цветущим подсолнухом стоит на подоконнике в комнате Лары. Молодой немецкий летчик тем самым демонстрирует свою любовь к России и загадочной русской душе. Из всего арсенала возможных символов он взял именно эти, потому что в западной массовой культуре «Доктор Живаго» воспринимается как наиболее поэтичный символ России. Так что если нам удастся довести миф «Пермь – город доктора Живаго»

до уровня стереотипа, туристические перспективы у нашей программы есть.

Рассказывая о культурных практиках работы со смысловой сферой города, его логосферой, я выделил два принципиально важных подхода. Первый – практика герменевтики города, одним из эффективных инструментов которой является креативная экскурсия. В практике экскурсий мы погружаемся в смысловую сферу города, не только пассивно понимая ее, но и каждый раз по-новому ее структурируя, утверждая все новые и новые подвижные структуры смысла. Понимание неразрывно связано с творчеством, созданием новых смыслов. Поэтому практики герменевтики города естественно дополняют практики активного и целенаправленного формирования смысловых структур – мифов и легенд города. Так мы создаем новые объекты для герменевтики. Главное, чтобы мифы города не были эфемерными, а органично вырастали из истории и символики города. Имели фундамент, такой же основательный, как фундамент подземной пирамиды.

Последний вопрос, на котором необходимо остановиться, принципиально важен: о статусе смысловой реальности города. Что это? Чтобы избежать упреков в «лирике», обратимся к традиционно авторитетным экспертам – физикам, имеющим дело с точными и измеримыми вещами. Нильс Бор показывал Вернеру Гейзенбергу главную достопримечательность Дании – замок Кронборг, известный всему миру как Эльсинор, место действия шекспировской трагедии. Гейзенберг записал размышления датского физика. Они как раз по нашей теме – о реальности и действенности смысла.

> Не удивительно ли, – задает себе вопрос Нильс Бор, – что замок становится иным, как только представишь, что здесь жил Гамлет? Согласно нашей науке, следовало бы считать замок состоящим из камней <…> Камни, зеленая крыша с ее патиной, деревянная резьба в церкви действительно составляют замок. Во всем этом ровно ничего не меняется, когда мы узнаем, что здесь жил Гамлет, и, тем не менее, он вдруг становится другим замком. Стены и крепостные валы сразу начинают говорить другим языком. Двор замка становится целым миром, темный закоулок напоминает о мраке человеческой души, мы слышим вопрос: «Быть или не быть?» По сути дела, мы почти ничего не знаем о Гамлете. Только одна краткая запись в хронике XIII века содержит как будто упоминание имени «Гамлет». Никто

> не может доказать, что он действительно существовал, не говоря уж о том, жил ли он в этом замке. Но каждый из нас знает, какие вопросы связал Шекспир с этим образом, какие бездны он при этом осветил, так что созданный им образ должен был получить место на земле, и он нашел себе место здесь, в Кронборге. Но как только мы об этом узнаем, Кронборг становится вдруг другим замком [Гейзенберг 1989: 181].

Это замечательное размышление содержит в себе набросок целой философии смысла. Мы подчеркнем лишь три принципиальных момента. Первый – утверждение реальности сферы смысла, несомненной и глубоко переживаемой. Второй – ясное понимание, что она активна. Смысл перестраивает, преображает физиче-скую реальность: все становится иным, как только мы входим в сферу смысла. Наконец, смыслу нужен материальный знак, носитель: созданный Шекспиром образ «должен был получить место на земле, и он нашел себе место».

Переходя теперь к вопросу о статусе смысловой реальности как аспекта городской среды, мы становимся перед проблемой ее правовой легитимизации. Такие возможности открывает принятая ЮНЕСКО в 2003 году Международная конвенция об охране нематериального культурного наследия (2003). Она ратифицирована уже десятками стран, и законы об охране нематериального культурного наследия начинают приниматься в российских регионах[33]. Надо сказать, что пока понимание «нематериального наследия» носит ограниченный характер. Этим понятием, как правило, охватывают сферу традиционного и локального искусства – исполнительские искусства, обычаи, обряды, народные праздники, знания и навыки, связанные с традиционными ремеслами.

Ясно, что при такой трактовке из сферы действия конвенции выпадают принципиально важные аспекты культуры больших городов – структуры их памяти, их мифы. Но сам дух конвенции ЮНЕСКО с необходимостью движет нас к расширению понятия «нематериальное культурное наследие». Кстати, русский перевод этого понятия не учитывает нюансы английского варианта: Intangible Cultural Heritage. Принято переводить intangible как нематериальное, но в этом случае утрачиваются принципиально важные оттенки понятия, которые ясно читаются в дополнительных словарных значениях: *неосязаемый, неуловимый, непостижимый*; или *нечто неуловимое, непостижимое*. Ведь в русском языке *нематериальный* – это как бы и вовсе не существующий или, по крайней мере, сомнительный в своей

существенности. Тогда как *неосязаемое* – это нечто существующее, несомненно реальное, но лишь недоступное для банальных инструментов восприятия. *Неосязаемое* нельзя пощупать, но можно почувствовать, пережить.

Сфера смысла, память города – это его *неосязаемое* наследие. Она в такой же мере нуждается в охране, как материальные памятники истории и культуры. Лишь техника их защиты иная.

Логика технократического подхода к организации города ведет к унификации городского пространства, стирает его микротопику. Фигурально говоря, предлагается тотальный евроремонт с его культом гладких поверхностей и симуляционных эффектов. Выглаживается фактура: сайдинг, массивы тонированного зеркального стекла, полированный металл, бликующие керамогранитом плоскости, серийный хай-тек и такое же серийное ретро интерьеров офисов, ресторанов, кафе, клубов. Тщательно заполняются и выравниваются заподлицо все впадины, щели и трещины, выводятся углы, сглаживаются шероховатости и щербинки, спрямляется кривизна городского пространства – все те места, за которые цепляется и в которых скапливается история. Город-память стирается евроремонтом. Конечно, город становится более удобным и комфортным для функционирования: работы, передвижения, отдыха. Но, теряя шероховатую историческую текстуру, становится ли он более удобным для жизни в полном объеме ее потребностей и желаний?

Список литературы

Абашев В. В. Пермские реалии в произведениях Бориса Пастернака // «Любовь пространства…» Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака. М., 2008. С. 375-400.

Абашев В. В. Раскованный голос. Всеволодо-Вильва в судьбе Бориса Пастернака // Всеволодо-Вильва на перекрестке русской культуры. СПб., 2008. С. 228-255.

Абашев В. В. Пастернаковский город Юрятин: география, семиотика и прагматика романного образа // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2010. Выпуск 8 (98). С. 121-128.

Бубнов В. М., Могиленских Л. «Глухая пора листопада…» // Звезда. 30 октября 1987.

Гальмиш К., Бештель Д. Огромное тело города: аллегорические образы Праги на рубеже XX в. // Тело в русской культуре. М., 2005. С. 347-360.

Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое. М., 1989.

Гладышев В. Ф. Чехов и Пермь. Легенда о трех сестрах. Пермь, 2008.

Гнедовский В. М., Аверченкова С. В., Гнедовский М. Б. Капитализируя гений места и дух времени: Стратфорд-на-Эйвоне – Веймар – Ясная Поляна: культурное наследие как фактор устойчивого регионального развития. Тула, 2008.

Гревс И. М. Город как предмет краеведения // Краеведение. 1924. № 3. С. 250, 252.

Гальмиш К., Бештель Д. Огромное тело города: аллегорические образы Праги на рубеже XX в. // Тело в русской культуре. М., 2005. С. 347-360.

Кто нужней Перми – Б. Пастернак или В. Каменский? // Литературная Россия. 25 июля 2008.

Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. Вып. XVIII. Тарту, 1984.

Хозяйственное описание Пермской губерниии по гражданскому и естественному ея состоянию в отношении к земледелию, многочисленным рудным заводам, промышленности и домоводству, сочиненное по начертанию Императорского Вольного Экономического общества высочайше одобренному и Тщанием и иждевением оного общества изданное. Часть I. СПб., 1811.

notes

1

В оригинале: «Landscapes are culture before they are nature; constructs of the imagination projected onto wood and water and rock. <…> But it should also be acknowledged that once a certain idea of landscape, a myth, a vision, establishes itself in an actual place, it has a peculiar way of muddling categories, of making metaphors more real than their referents; of becoming, in fact, part of scenary».

2

По определению эссеиста и путешественника В. Голованова, геопоэтика – это «особый вид литературоведческих изысканий, сфокусированных на том, как Пространство раскрывается в слове – от скупых, назывных упоминаний в летописях, сагах, бортовых журналах пиратских капитанов до сногсшибательных образно-поэтических систем, которые мы обнаруживаем, например, у Хлебникова (применительно к системе Волга – Каспий), у Сент-Экзюпери (Сахара), у Сен-Жон Перса (Гоби, острова Карибского моря) или у Гогена (Полинезия)» [Голованов 2002: 158].

3

О геопоэтике как пространстве творческого действия выразительно сказал украинский писатель Юрий Андрухович: «Это изобретение – слово «геопоэтика» – принадлежит нашему московскому другу Игорю Сиду. Но он, кажется, не вкладывал в него того содержания, которое вкладываю я – геопоэтика как своеобразная альтернатива геополитике. Геополитика является если не циничной, то по крайней мере прагматичной, условно говоря, пространством реальности <…>. Геополитика – это Проди, который говорит, что Украина лежит вне Европы. Геопоэтика же является пространством сверхреальности. Центрально-Восточная Европа из понятия геополитического делается чем дальше, тем больше геопоэтическим понятием, и потому в ней хорошо пишется, и потому именно сегодня в ней так много чудесных авторов и текстов» [Андрухович 2004].

4

О телесном характере отношений человека и природного ландшафта глубоко размышлял русский мыслитель и мистик Даниил Андреев. Описывая исторические фазы отношения человека к природе, он отмечал характерное для XX века стремление к восстановлению телесных ощущений природы. «Зрительное созерцание Природы стало уже недостаточным: появилась потребность ощущать стихии осязательно и моторно, всей поверхностью тела и движением мускулов. Этой потребности отвечали отчасти туризм и спорт; и, наконец, в 1-й половине нашего столетия пляж, с его физиологическим растворением человека в солнечном свете, тепле, воде, игре, плотно и прочно вошел в повседневную жизнь» [Андреев 1992: 38]. Описания Андреевым собственного опыта переживаний слияния с природой в «Розе мира» окрашены в эротические тона. Как, например, описание купания в реке после долгой дороги в знойный день: «Швырнув на траву тяжелый рюкзак и сбрасывая на ходу немудрящую одежду, я вошел в воду по грудь. И когда горячее тело погрузилось в эту прохладную влагу, а зыбь теней и солнечного света задрожала на моих плечах и лице, я почувствовал, что какое-то невидимое существо, не знаю из чего сотканное, охватывает мою душу с такой безгрешной радостью, с такой смеющейся веселостью, как будто она давно меня любила и давно ждала. Она была вся как бы тончайшей душой этой реки, – вся струящаяся, вся трепещущая, вся ласкающая, вся состоящая из прохлады и света, беззаботного смеха и нежности, из радости и любви. И когда, после долгого пребывания моего тела в ее теле, а моей души – в ее душе, я лег, закрыв глаза, на берегу под тенью развесистых деревьев, я чувствовал, что сердце мое так освежено, так омыто, так чисто, так блаженно, как могло бы оно быть когда-то в первые дни творения, на заре времен. И я понял, что происшедшее со мной было на этот раз не обыкновенным купанием, а настоящим омовением в самом высшем смысле этого слова» [Андреев 1992: 38].

5

«Нелегко найти в этом мире музыку, более земную, чем гуцульская. По уровню биологического напряжения, телесности, секса и смерти может ей приравняться разве что румынская музыка. Или цыганская. Или музыка гуралов. Или мадьяр. Или словаков. Или лемков. <…> Музыка – едва ли не единственная реальность в призрачной структуре Центральной Европы. Музыка дарует смысл разговорам о ее единстве и уникальности. Она пребывает над всеми хроническими конфликтами и стереотипами. Ее сюжеты странствующие, а персонажи универсальные. Безусловно, этой музыки никогда не было бы на свете, если бы не Карпаты. Возможна и обратная зависимость: не было бы Карпат, если бы не эта музыка» [Андрухович 1997].

6

Со времен Чаадаева и по сей день «факт географический» остается для России фундаментальным тезисом исторического, политического и национального самоутверждения. Более того, внимание к проблемам пространственного развития в его экономических, политических, исторических и идеологических аспектах все более обостряется в дискуссиях о настоящем и будущем страны. В поисках собственного места в мире Россия по-прежнему апеллирует к своему пространству, главному источнику как наших надежд, так и страхов. Неслучайно вопрос о судьбе двух островов приобрел для россиян почти гамлетовский характер. Небесполезен для анализа ситуации недоброжелательный, но все же в некоторых моментах не лишенный оснований взгляд современного французского историка: «Русские так и не сумели ни полностью заселить эти пустынные пространства, ни научиться использовать их с выгодой для себя; роль огромной территории России сводится исключительно к тому, чтобы питать гордыню ее жителей. Просторы эти существенно повышают их самоуважение. «Мы» занимаем шестую часть суши. Возникает впечатление, что это географическое превосходство оказывает влияние на историю русских, придает ей большее величие и большую героичность. Так возникает питательная среда для фантазмов евразийства. По сей день люди, живущие в России, очень тяжело переживают «утрату» нескольких миллионов квадратных километров. Они наотрез отказываются расстаться с двумя японскими островками, которые Сталин в 1945 году объявил частью России. Для многих русских потеря территории равнозначна потере лица» [Безансон 2004].

Проблема границ региональной общности писателей требует, конечно, специального обсуждения. Но очевидно, что изучение региональной литературной истории с точки зрения формирования геопоэтики региона потребует пересмотра состава региональной литературы. Границы этой общности оказываются тогда не исключительно географическими. В указанном смысле «быть уральским писателем» означает не только родиться, жить и творить на Урале, но главным образом участвовать в создании геопоэтики Урала.

8

Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч.: В 20 т. / Под общей ред. Г. К. Щенникова. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2002. К настоящему времени вышло, впрочем, всего три тома издания (т. 3 – 2007).

9

Внимание к изучению образов географического пространства в культуре неуклонно нарастает начиная с 1990-х годов. В этом проблемном поле сегодня встречаются и взаимодействуют разные дисциплины и соответствующие им дискурсы: филология, культурология, география, социология, политология. Потому в исследованиях этого рода нет пока внятно отрефлектированной единой понятийной и терминологической системы. Даже на уровне таксономии встречается множественность самоопределений: «гуманитарная география», «метафизическое краеведение», «мифогеография, «сакральная география», «геокультурология», «геолитературоведение». Для изучения образов географического пространства в литературе многообещающим нам представляется понятие *геопоэтики*. В сравнении с другими его отличает прозрачность формулируемого смысла. Понятие фиксирует сам момент взаимодействия и единства земного пространства (**гео**) и организующей его культурной формы (**поэтика**). Под геопоэтикой мы понимаем исторически складывающуюся систему образно-символических констант репрезентации географической территории как единого целого. Геопоэтический образ начинает формироваться, когда территория, ландшафт в своем собственном бытии осознаются как значимая инстанция в иерархии уровней бытия и становятся особенными предметами эстетической и философской рефлексии. Возникновение **геопоэтики** какой-либо территории предполагает именно высокую степень рефлексии, когда ландшафт концептуализируется (в историческом, геополитическом, антропологическом и философско-эстетическом отношении), (или отношениях?), и его доминирующие черты получают символическое осмысление. Этим геопоэтический образ отличается от обычной картины природы, литературного пейзажа.

10

Ср.: «Чародейкою Зимою / Околдован, лес стоит – / И под снежной бахромою, / Неподвижною, немою, / Чудной жизнью он блестит. / И стоит он, околдован, – / Не мертвец и не живой – / Сном волшебным очарован, / Весь опутан, весь окован / Легкой цепью пуховой… / Солнце зимнее ли мещет / На него свой луч косой – / В нем ничто не затрепещет, / Он весь вспыхнет и заблещет / Ослепительной красой» [Тютчев 1965: 1, 153].

11

Представляется, что пейзаж и ландшафт – это существенно разные типы литературных описаний природы. Тут мы разделяем подход В. Л. Каганского [Каганский 1997: 137]. Это различение можно было бы дополнить различением ландшафтного, то есть геопоэтического и пейзажного чувства или видения природы.

12

См. далее: «Л. Толстому, как и И. Тургеневу, не надо было рисовать локальный пейзаж, говорить о его определенной географической мете: личные эмоциональные состояния или философское самоосмысление личности в процессе созерцания природы не могут быть «местными». Реализм же Мамина-Сибиряка, социологический по всем принципам, тяготеет к реально обозначенным географическим определениям пейзажа. Жизненная конкретность, которая, разумеется, есть у Толстого, Тургенева, и та же конкретность у Мамина-Сибиряка имеют разные параметры. В рассказах уральского писателя это проявляется в настойчивом обозначении географического места, к которому прикреплен пейзаж» [Дергачев 1989: 52].

13

Термин «код» мы употребляем здесь в бартовском смысле. Коды у Барта – это следы, обнаруживающие в тексте скрытое присутствие и работу «символических» или «ассоциативных» полей культуры. Код выводит читателя на уровень «сверхтекстовой организации значений, которая навязывает <читателю> представление об определенной структуре», подспудно объединяющей внешне разрозненные поверхностные элементы текста и позволяющей фокусировать их смысл. Будучи опознанными, сигналы кода «перемещают», как выразился Барт, «тело» читателя с поверхности высказывания в его смысловую перспективу и «позволяют увидеть, угадать некую иную площадку действия, нежели та… с которой прямо говорит высказывание» [Барт 1989: 455, 457].

14

Этот раздел написан в соавторстве с М.П. Абашевой

15

Приведем для наглядности ряд подобных описаний из романа: «Гора впереди, словно в пляске, мотала каменным сарафаном, колыхала складками» [Иванов 2006: 142]; «бабьей занавеской проколыхались складки Могильного камня» [Там же: 515]; «низкие мутные тучи медленно скручивались узлами, из которых начинал капать дождь, или расплетались пряжей» [Там же: 180]; «все вокруг будто мнется, еловые лапы передвигаются, искажаются, как нарисованные на холстине» [Там же: 379]; «малые дорожки сокращали путь вдвое-втрое. Они шли напрямик, срезая повороты, как иголка протыкает сразу несколько складок полотна» [Там же: 288]; «все кипящее полотно перебора спутанной белой пряжей раскатилось вниз из-под скалы» [Там же: 548]; «цепочка кибиток то сокращалась, то подрастала, но караван горной стражи по-прежнему упрямо и неспешно катился вниз по Чусовой, вниз по извилистым складкам пространства» [Там же: 355]; «стрежень заваливался направо и бил темечком прямо в боец Шайтан. Сила течения словно сгрудила скалу в складки, как голенище сапога» [Там же: 500]; «воздух мотался <…> как белье на ветру» [Там же: 400]; «косынка пены и брызг полоскалась сзади по ветру, словно подвязанная под каменной челюстью скалы» [Там же: 501].

16

Кратофания – явление сверхъестественной силы в виде выдающегося природного феномена. Это понятие в описании религиозного опыта использует М. Элиаде. Ср.: «Любая кратофания или иерофания преображает место, где происходит, и оно, до того простое, пустое, ничего не значившее – профанное, становится священным» [Элиаде 1999: 251]. Обычные места кратофании – скалы, камни, другие выдающиеся детали ландшафта.

17

Об употреблении серебряных блюд в культовых обрядах упоминается в другом месте романа в реплике вогула-колдуна Шакулы: «Шаманы на капищах Лосю под копыта серебряные блюда подкладывают, по четыре. Блюда те еще предки наши на меха выменивали» [Иванов 2006: 396]. Имеются в виду предметы сасанидского серебра, во множестве обнаруженные в Верхнекамье.

18

Ср.: два мира – два солнца: в небе-омуте «блекло отсвечивала серебряная вогульская тарелка солнца» [Иванов 2006: 197]; «где-то наверху, высоко-высоко, сияло яркое зимнее солнце» [Иванов 2006: 403].

19

Ср.: «тускло белел над долиной развернутый каменный складень бойца Дождевого, под которым, как судьба у ног пророка, бурлил Кашкинский перебор» [Иванов 2006: 90]; «белой скатертью застелилась Чусовая. Только боец Дождевой все так же упрямо и сурово держал свои доски с письменами над миром, который не умел читать» [Иванов, 2006, с. 448]; «на правый берег вышел боец Дождевой – все такой же суровый, непреклонный, неприступный… И от его апостольского укора Чусовая корчилась и билась, как в падучей. Дождевой словно бы угрюмо встал над рекой на отчитку, и река заколотилась, одержимая ташами, как бесами» [Иванов 2006: 548].

20

Обзор источников по истории этнотопонима Пермь см.: у А. А. Дмитриева [Дмитриев 1889: 50-54].

21

Об эсхатологических ожиданиях XV века писал, например, Б. А. Успенский [Успенский 1996: 86,87].

22

Описание пермского язычества у Епифания оказалось важным для интерпретации феноменов местной истории и культуры. Апелляции к Епифанию мы найдем во всех исследованиях, посвященных, например, такому культурному феномену, как пермский звериный стиль [Грибова 1975: 96, 103, 105, 106, 110; Оборин, Чагин 1988: 30]. Представление о силе и значении языческих традиций существенно повлияло на интерпретацию пермской христианской деревянной скульптуры. Ее своеобразие нередко связывают со стойкими автохтонными традициями языческого идолопоклонства: «Мистика пермяка <…> вызвала к жизни деревянную скульптуру» – этот тезис лег в основу концепции первого монографического исследования о пермской деревянной скульптуре [Серебренников 1928: 133].

23

Книга Страленберга о его изысканиях в Верхнем Прикамье «Das Nord– und Oestliche Theil von Europa und Asia» вышла в 1730 году в Стокгольме. Позднее она была переведена на русский язык: Страленберг Ф. – И. Историческое и географическое описание северной и восточной частей Европы и Азии. СПб., 1797.

24

Прямую этимологическую связь имен Пермь и *Bjarmaland* доказывал позднее К. Ф. Тиандер [Тиандер 1901].

25

Обзор сведений и мнений о Биармии см.: Джаксон 1993; Никитин 2001.

26

Ср.: «Чудь существовала задолго до русской истории, и можно только удивляться высокой металлической культуре составлявших ее племен. Достаточно сказать одно то, что все наши уральские горные заводы выстроены на местах бывшей чудской работы – руду искали именно по этим чудским местам» [Мамин-Сибиряк 1889: 99].

27

На этой мифологеме построен сюжет авантюрно-фантастического романа Сергея Алексеева «Сокровища Валькирии» (М., 1997).

28

Третья книга стихов «Аллергия» была подготовлена и даже подписана к печати в «Средне-Уральском книжном издательстве» (Екатеринбург) в 1992 году, но автор отказался от ее публикации и забрал рукопись из издательства. Далее стихи из этой книги цитируются по рукописи.

29

Здесь и далее при цитировании стихов мы будем использовать аббревиатуры названий книг В. О. Кальпиди: П – Пласты. Свердловск, 1990; А – Аутсайдеры-2. Пермь, 1990; Ал – Аллергия: Рукопись. 1992; С – Стихотворения. Пермь, 1993.

30

Образцовый анализ «Метели» представил И. П. Смирнов, который, в частности, подробно проанализировал структуру художественного пространства, реализованного в этом стихотворении [Смирнов 1973: 236-253].

31

Ср. жанр прогулки в русской литературе 1800-1810-х гг., в частности, «прогулки» у К. Н. Батюшкова, сюжетный мотив прогулки в прозе сентиментализма.

32

Телесные интерпретации города обыкновенны не только в художественных (Ср. у Валерия Брюсова: «дремлет Москва, словно самка спящего страуса,/Грязные крылья по темной почве раскинуты»), но и в научных текстах. Так, один из основоположников отечественной культурологической урбанистики академик И. М. Гревс, рассматривая город как «культурный организм» и развивал это представление в соматических терминах: «Его *каменная плоть* населена мыслящею, чувствующею и вопящею творческою душою «человеков», сжившихся в нем, как сложное существо. Надобно научиться разуметь его язык, игру его лица, истолковывать по наружным проявлениям внутреннюю жизнь его души. Можно уловить основной звук голоса города, почувствовать движущую силу его психики, вызвать образ его «гения» [Гревс 1924: 250,252]. См. также: Гальмиш, Бештель 2005.

33

Впервые в России закон «О регулировании отношений в области развития нематериального культурного наследия» принял парламент Республики Алтай в конце 2008 года. Закон вступил в силу с 1 января 2009 года.